ANGLETERRE

PÉRIODE ANCIENNE

Par Camille LE SENNE

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION DE LA CRITIQUE DRAMATIQUE ET MUSICALE

Pour trouver les premières traces de la vie musicale dans la Grande-Bretagne, il faut remonter à un passé légendaire et presque le rattacher à la tradition préhistorique. En tout cas, on ne saurait mettre en doute que les premiers musiciens anglais aient été les bardes bretons; le goût et les aptitudes des Celtes pour la musique ont d'ailleurs été reconnus de toute antiquité, et parmi les groupes ethniques destinés à peupler la Grande-Bretagne, celui-ci mérite de figurer au premier plan en ce qui concerne les origines musicales.

Il convient d'observer, en faisant complète abstraction de toutes les idées modernes sur l'exercice professionnel des arts libéraux et leur spécialisation, que que le barde breton, membre d'une tribu belliqueuse, restait un soldat comme tous ses frères d'armes. Ces artistes primitifs, à la fois poètes compositeurs et interprètes de leurs propres œuvres, jouaient un rôle militant. Chargés d'exalter les combattants au moyen de préludes à la façon de Tyrtée, d'un effet infaillible sur ces âmes sauvages, ils les suivaient sur le champ de bataille. Nous savons que les bardes dont *Aneurin Gwandrydd* fut le chorège et le chef au début du VIe siècle tenaient alternativement la harpe et la hache. Tantôt, debout sur une éminence, ils faisaient entendre les chants de guerre aux mâles résonances qui, conformément à l'esprit celtique, avaient pour leitmotif le sacrifice de l'homme à la tribu, de l'individu à la communauté; tantôt les *Gododiniens* — c'était leur nom — entraient dans la mêlée et n'y portaient pas les coups les moins redoutables. Ainsi se vérifiait à l'avance la loi formulée de nos jours d'après laquelle les mots *artiste* et *héros* sont synonymes. Dans le clan celtique, les artistes étaient des héros, les héros étaient des artistes.

Le rôle joué par Aneurin Gwandrydd n'a d'ailleurs rien de fabuleux. Frère de Gilbas Albanius, le plus ancien des annalistes bretons connus, il chanta le *sursum corda* pendant la période critique de la défense du pays contre l'invasion anglo-saxonne. Il prit part au combat de Crattach, de néfaste mémoire, où périt l'élite des guerriers celtes, et en fut un des rares survivants. Le poème qu'il composa sur ce tragique sujet et que, parvenu à la vieillesse, il exécutait en s'accompagnant de la harpe, ne manque ni de lyrisme farouche ni de grandeur barbare. Il tient une place très honorable parmi ces monuments de l'art primitif trop méprisés au XVIIe siècle, mais que la science a remis en honneur et qui, à défaut de raffinement psychologique, évoquent d'impressionnants états d'âme.

Dans ce même domaine de l'inspiration belliqueuse la tradition nous a transmis un certain nombre de chants populaires gallois qui semblent remonter au VIIIe siècle, entre autres un poème qui se rapporterait à la bataille de Ruttland. Quant aux dispositions artistiques des Saxons envahisseurs, elles sont hors de doute. Moins sombres, moins dépendants de l'ambiance locale que les Celtes d'une mentalité mystique et superstitieuse, les Saxons étaient une race brillamment douée, apte à franchir rapidement toutes les étapes de la civilisation, et qui témoigna sans retard une prédilection pour la musique. Nous trouvons mentionnées dès le commencement du VIIIe siècle des compositions d'un caractère spécial, les *Cantiones Saxonicæ*. Elles avaient été écrites — ou peut-être tirées d'un folk-lore imprécis — par un ecclésiastique, Aldehlm, de race royale, qui, élevé dans un monastère augustinien, devint abbé, puis évêque.

Au siècle qui devait suivre, mais toujours à l'influence saxonne, se rapporte le progrès musical accompli sous le règne d'*Alfred le Grand*, sixième prince régnant de la dynastie nouvelle, né en 849, monté sur le trône à vingt-trois ans. La légende rapporte que, défait par les Danois, il se cacha sous l'habit d'un barde et s'introduisit dans leur camp « pour apprendre à les connaître et à les vaincre ». Ce subterfuge lui réussit; à la faveur des renseignements ainsi obtenus, il prit la ville de Londres, qui était encore au pouvoir de l'ennemi, et rétablit sa domination sur toute l'Angleterre, où il joua, pendant un règne glorieux, un rôle civilisateur comparable à celui de Charlemagne sur le continent. Il n'avait pas renoncé, malgré les soucis du pouvoir, aux arts libéraux ni, en particulier, à celui qui lui avait permis de mettre l'envahisseur en déroute. Il faisait des vers, excellait à manier la harpe. Sans doute on doit mettre au rang des fables la prétendue création par les soins d'Alfred le Grand d'une chaire de musique à Oxford, mais il écrivit une traduction de l'*Histoire ecclésias-*

tique de *Bede le Vénérable*, et ceci encore est une contribution au développement musical de la nationalité saxonne.

Bède, né en 672 dans le comté de Durham, mort en 735 et qui passa sa vie dans le monastere de Jarrow, malgré les offres du pape Sergius l'appelant à Rome, figure en effet en tête de ce clergé régulier auquel l'Angleterre dut la diffusion de tous les genres de savoir. Son labeur encyclopédique, embrassant tous les sujets, ne négligea point les questions musicales. L'ensemble de ses œuvres ne comporte pas moins de huit volumes in-folio; dans le nombre figurent deux traités de musique : *Musica quadrata seu mensurata* et *Musica theoretica*. L'attribution du premier de ces écrits a été contestée; ce qui est indubitablement authentique, c'est le passage de l'*Histoire ecclésiastique*, traduite, comme nous le rappelions tout à l'heure, par Alfred le Grand et publiée en 1644 à Cambridge, où il est fait mention d'une harmonie consonante à deux parties. Signalons aussi le curieux opuscule relatif à l'interprétation musicale des psaumes.

On pourrait relever les noms de toute une suite de religieux auteurs de traités musicaux. Bède eut pour élève Alcuin, — *Flaccus Albinus Alcuinus*, — né dans le Yorkshire en 726, mort en 804, d'abord abbé de Canterbury, puis attiré en France par Charlemagne, qui composa un catéchisme de musique conservé dans un manuscrit de Vienne. D'ailleurs, à cette époque lointaine, beaucoup d'insulaires passaient la mer et s'établissaient sur le continent. *Aaron*, qui, au XIe siècle, fut investi de l'abbaye de Saint-Martin de Cologne, était né en Ecosse. On sait que parmi ses œuvres figurait un traité *de Utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi*.

Rappelons encore un nom glorieux, celui de *Roger Bacon*, le célèbre moine anglais surnommé *le Docteur admirable* en raison de sa science prodigieuse, né en 1214 à Ilchester dans le Somerset, mort vers 1294; entré dans l'ordre des Franciscains après avoir étudié à Oxford et à Paris, et qui, accusé de sorcellerie par des confrères jaloux, passa dans les cachots une partie de sa longue existence. Cerveau puissant qui absorba toute la science un peu confuse de cette époque de vif éveil et de haute tension, ce fut surtout en savant, en physicien, qu'il s'intéressa à la musique. Signalons, avec M. Davey et M. Albert Soubies, des traités plus pratiques : celui de *John Cotton* (l'auteur en est encore à la diaphonie; quant à la musique mesurée, elle lui est inconnue); — puis le traité anonyme *de Mensuris et Discantu*, très en avance sur le précédent, où il est question de la musique mesurée, et où il est fait mention du personnage, unique ou double, que l'on désigne sous le nom de *Franco*; — puis l'œuvre de *Johannes de Garlandia*, confondu parfois à tort avec Gerlandus de Besançon et à qui ne doit pas être sans doute attribué l'autre bref, traité en deux chapitres, conservé sous son nom à Einsielden.

Une mention plus détaillée est due au bénédictin *Walter Oddington*, qui, astronome et mathématicien, a laissé un ouvrage étendu et important, où il touche à une foule de questions musicales. On y trouve même des considérations sur les instruments à cordes, sur les proportions des tuyaux d'orgues, sur l'accord des cloches. Ce livre démontre quelle était l'érudition de l'auteur en tout ce qui se rapporte à l'antiquité, au chant des églises d'Orient et d'Occident. Il n'était pas moins au fait des éléments de l'harmonie, de la pratique du rythme et de la mesure. On rencontre dans son traité de curieuses indications sur le *mouvement contraire*, décrit dans des termes qui mériteraient d'être commentés, et sur la manière de composer les rondels.

Nommons encore, d'après la nomenclature de M. Albert Soubies, *Robert de Handlo*, de l'œuvre duquel il existe au British Museum une copie faite par Pepurt. Le traité *de Quatuor Principalibus* ne doit pas être oublié. Signalons aussi Olbred *Theinred*, et rappelons que Hawkins revendiquait pour *Jean de Muris* la nationalité anglaise. D'autres traités ont été malheureusement perdus : le *de Tonorum harmonia* de *Wolstan*, moine saxon de Winchester (vers l'an 1000); le *de Re musica* d'*Osbern* de Cantorbéry (vers 1070); les *Rudimenta musices* d'*Adamus Dorensis*; plus tard le traité d'un auteur né en Ecosse, Simon *Tailler* (vers 1240); le *de Musica* d'*Alfredus Anglicus*, homme d'église, aussi appelé Alfred le Philosophe, quelque temps fixé à Rome, où sa réputation fut grande, et qui ne retourna définitivement dans sa patrie qu'en 1268, à la suite d'un légat du pape, le cardinal Ottoboni. Au XIIe siècle appartiennent *Salubury*, qui, dans un passage de son *Polycraticus*, se montre opposé à la musique d'église trop savante; Alexandre *Neckam*, le frère de lait de Richard Ier, qui fait allusion à la musique dans son poème *de Laudibus divinæ sapientiæ*; au XIIIe, *Grégoire de Bridlington*, prieur dans un monastère du comté d'York, auteur d'un écrit sur la technique, et *Guillaume de la Mare*, cordelier, qui professa à Oxford et dont on conserve un manuscrit, *de Arte musicali*; au XIVe, *Bartholomæus de Glautselle*, issu de la famille des Suffolk, dont un ouvrage renferme des données intéressantes sur la flûte, le chalumeau, le psaltérion, les cymbales, la lyre, le sistre.

L'auteur d'un traité publié par Coussemaker et qui date à peu près de 1189 nomme plusieurs chanteurs anglais; l'un d'eux notamment aurait été attaché à la cour royale. Le même ouvrage contient des observations sur les tons majeurs et mineurs et sur diverses particularités du jeu des organistes de la partie occidentale de la Grande-Bretagne. Ceci nous amène à l'intéressante question du développement de la musique instrumentale dans les Iles Britanniques. D'une façon générale, on peut constater que le goût pour les instruments musicaux était très prononcé en Ecosse et en Irlande. Plus spécialement la harpe, en usage dans les deux branches de la race celtique, paraît bien avoir été jouée primitivement avec les doigts, ou plutôt avec les ongles, sans *plectrum* ni archet. *Venantius Fortunatus* la cite sous le nom de *chrotta*, d'où sont dérivées les formes *crut*, *crwth*, *crowd*. Quand l'instrument eut six cordes, sa structure varia d'une façon sensible jusqu'à l'époque relativement tardive où la harpe proprement dite acquiert la colonne qui a subsisté dans sa construction moderne. L'ancienne harpe double irlandaise, armée de quarante-trois cordes, devait être en vogue dans toute l'Italie au XVIe siècle, car, suivant l'observation de Henri Lavoix, on la retrouve souvent représentée et elle a sa place dans les premiers orchestres dramatiques.

Différents auteurs anglais citent parmi les instruments usités la cithare, le timpan, une sorte de trompette, une flûte de quatre pieds de long à embouchure, une cornemuse, des cors. Un édit d'Edouard Ier nous révèle l'existence d'un hautbois employé à Londres par les hommes du guet comme instrument de

signal. L'orgue est déjà mentionné dans le poème d'*Aldlem, de Laude virginitatis;* le manuscrit célèbre qui contient le *Credo* de saint Athanase et qui, depuis le xviiie siècle, est sorti d'Angleterre, renferme la représentation d'un orgue joué par deux moines. Saint Dunstan, l'archevêque de Cantorbéry, grand réformateur des couvents britanniques au xe siècle, passe pour avoir construit un orgue avec des tuyaux de cuivre. Au même siècle appartient l'orgue de l'évêque Elphège, lequel comportait, paraît-il, quatre cents tuyaux et n'exigeait pas moins de soixante-dix servants pour la soufflerie.

Les renseignements relatifs à la partie technique sont rares et souvent controuvés. Pratiquement on ne saurait douter que les Gallois et les habitants de l'Angleterre du Nord aient chanté leurs airs populaires en harmonie, au lieu de procéder à l'unisson, suivant la coutume presque universellement adoptée par les autres peuples. Mais la théorie semble avoir été médiocre aux premiers siecles, si nous en jugeons d'après les documents frustes et barbares. L'hymne *Virtute numinis non natura* présente des suites d'octaves et de quintes. Mais voici une énigme vraiment extraordinaire : l'existence d'un double canon pour six voix, pièce profane découverte au milieu de la musique ecclésiastique destinée à l'usage d'un monastère et dont l'examen paléographique permet de faire remonter l'origine au début du xiiie siècle.

La notation de ce morceau, dont les paroles et la musique paraissent être du même auteur, *John de Forniete,* et qui chante l'éternel hymne au printemps, est celle de Franco dans son traité *de Mensurabili musica* et la portée à six lignes. Or, en Angleterre, il faut descendre jusqu'à 1453 pour rencontrer un petit morceau de forme canonique composé en l'honneur du lord maire John Norman.

Quant à la musique populaire de la Grande-Bretagne pendant toute la durée du moyen âge, on est également réduit à des notions générales. Les bardes étaient surtout des poètes, d'un ordre relevé, d'un caractère héroïque, et la musique n'intervenait que d'une façon très secondaire dans l'exercice de leur art. Les ménestrels — qui remontent à la conquête normande — étaient plus rapprochés du peuple, sous cette réserve qu'une partie d'entre eux, comme *Taillefer,* le contemporain du duc Guillaume, comme *Rahere,* qui fut attaché à Henri Ier, s'étaient constitués en hiérarchie et ne chantaient qu'à la cour ou dans les châteaux. Chaque province avait un *roi,* et en 1306, à Whitsuntide, six de ces *rois* tinrent une cour plénière.

En ce qui concerne la forte individualité écossaise, connexe à celle de l'Angleterre, mais ayant son caractère propre dès le début de l'histoire musicale de la Grande-Bretagne, on rencontre des indications précieuses dans le vingt-neuvième chapitre de la chronique générale de *Jean de Fordan,* qui a conduit les annales de son pays jusqu'en 1360.

L'Ecosse fournit encore à l'histoire de la musique, dans le xve siècle, la figure originale et attrayante du roi Jacques Ier, qui employa à orner son esprit les loisirs de sa longue captivité à la Tour de Londres, qui fut un habile musicien, composa des mélodies demeurées populaires, d'un caractère suave et mélancolique, et favorisa dans ses Etats le développement de la musique, dans laquelle il voyait un précieux élément de culture civilisatrice.

Le siècle du roi Jacques, le xve siècle, — auquel appartient le théoricien *Chilston,* — vit naître pareillement, en Ecosse, un véritable maître, *Dunstable,* dont l'importance musicale peut presque être égalée à celle de Dufay et de Binchois, en Flandre, et qui eut une part décisive et capitale dans la métamorphose de l'art d'écrire et la formation du contrepoint. A dater de ce moment, nous allons avoir affaire, non plus à des théoriciens plus ou moins indécis, verbeux et diffus, mais à des praticiens parfois passés maîtres dans les artifices les plus ardus et les plus secrets de la composition. Telle fut, un instant, la réputation des Anglais, que Tinctoris, vers la fin du xve siècle, leur attribuait, en signalant Dunstable pour leur chef, la décisive invention de l'*art nouveau* du contrepoint.

Il n'y a certainement pas lieu d'ôter aux Flamands l'honneur d'avoir marqué cette étape, d'une importance capitale, dans l'évolution de l'art, mais il est juste de reconnaître que Dunstable, si on lui enlève la renommée de l'initiateur, prit néanmoins, par une contribution fort effective, une part considérable au mouvement qui s'accomplit alors. Il concourut, avec les Flamands de la haute époque, à émonder l'harmonie, à la rendre tonale, à lui prêter plus de plénitude et de diversité en rectifiant et en assouplissant le mécanisme et la disposition des voix. Le premier, sans doute, il sut donner de l'indépendance et de l'individualité à chaque partie, faire un usage rationnel et systématique de procédés inventés par d'autres, l'imitation, la disposition ingénieuse de la phrase et de la période, etc. Son œuvre la plus caractéristique est peut-être sa composition sur ces paroles : *O rosa bella.* C'est un chant d'amour, à trois voix, où est habilement traitée une mélodie que, selon toute apparence, il avait trouvée tout existante, à l'état de chant populaire. Cet ouvrage a été découvert à Rome, et ensuite, dans une version comportant quelques variantes, à Dijon. Les œuvres de Dunstable, et celles de sept autres auteurs anglais, furent, durant son existence, copiées dans un livre de chœur pour l'usage de la cathédrale de Trente, en Tyrol. Ce manuscrit de Trente est actuellement à Vienne. La commission des Monuments autrichiens en a déjà plusieurs exemplaires imprimés, aussi le traité de Lionel Power, qui avait également une grande réputation. D'autres manuscrits ont été trouvés à Bologne, à Plaisance, à Modène. Ce dernier est le plus important. Avec des œuvres flamandes, il comprend quarante-huit compositions dues à des Anglais; parmi elles figurent un *Magnificat* et trente motets de Dunstable. Quatre de ces ouvrages sont écrits pour quatre voix, et tous les autres pour trois voix. Barclay Squire, l'un des éminents conservateurs du British Museum, venu à Modène en 1892, a exécuté une copie complète (maintenant au British Museum) de ces trente et une œuvres de Dnnstable.

L'on ne possède, biographiquement, aucun document sur Dunstable, en dehors des deux épitaphes latines dont l'une le qualifie de mathématicien et d'astronome. Un de ces textes nous dit de lui :

... Melior vir de muliere
Nunquam natus erat.

La seconde moitié du xve siècle vit paraître des compositeurs anglais habiles, comme ce *Lambert de Beanon* qui fut chantre de la chapelle pontificale vers 1460; comme *Hamboys,* qui le premier ou l'un des premiers fut investi du grade de docteur en musique; comme ce *Thomas Ashwell* qui composa pour l'Eglise. Les bibliothèques britanniques conservent

aussi en manuscrit des pages, intéressantes à plus d'un égard, de *Dygon*, *d'Ashton*, qui fit partie de la chapelle royale, de *Fairfax*, organiste et chantre, qui composa des chansons anglaises à deux et trois parties, d'un style harmonique d'ailleurs non exempt de lourdeur et de gaucherie. *Cornish*, poète en même temps que musicien, fut l'auteur de chansons de table. Quant à *Cutell*, il mérite surtout d'être mentionné pour avoir formulé avec assez de netteté quelques-unes des règles qui commençaient alors à se dégager de la pratique.

Cette étude des origines nous a conduit insensiblement au XVI[e] siècle, qui, en Angleterre comme par toute l'Europe, fut, pour ce qui concerne les arts, une époque si florissante. Déjà les musiciens anglais se distinguaient par une facture plus ingénieuse, comme en témoignent le canon savamment écrit qui subsiste d'*Ambrosus* et le motet : *O gloriosa stella maris*, du docteur *Cooper*. *Abington*, dans les premières années de ce siècle, jouit d'une brillante renommée d'organiste et de chanteur.

Nous voyons ici apparaître la figure complexe, énigmatique, d'un souverain anglais qui, à un double point de vue, mérite une place dans l'histoire musicale. Nous voulons parler de *Henri VIII*. Tout d'abord on doit observer que, fort instruit, d'intelligence très souple et très ornée, n'étant demeuré étranger à aucune science et à aucun art, il ne saurait être omis sur la liste des bons musiciens de son siècle. Chanteur exercé, il excellait en outre sur la flûte et le clavecin. Les ambassadeurs vénitiens, venus en 1515, ont rapporté qu'il savait jouer de presque tous les instruments. D'apres Pasqualigo, il avait un réel talent sur le luth et la virginale, chantait bien, et était un excellent lecteur de première vue. Il a composé, pour la chapelle royale, deux offices complets. Le motet imprimé par Bawkins est bien connu. Quant à l'antienne : *O Lord, the Maker of all things!* c'est par erreur qu'on lui en a attribué la musique, mais le texte est de lui. Compositeur, il écrivait dans la manière alors régnante, et, si l'on ne peut, dans les motets qui ont subsisté, reconnaître une bien frappante originalité d'inventeur, il est du moins impossible de ne pas lui concéder la pureté de goût et une certaine sûreté de main qui ne décèle point l'amateur.

Indirectement, en rompant avec Rome et en posant par là le point de départ d'une profonde modification du rituel, de la liturgie, de tout le cérémonial, Henri VIII exerça une influence considérable sur le développement de la musique religieuse dans la Grande-Bretagne. C'est à partir de ce moment que commença à se former la musique *religieuse anglicane*, qui devait peu à peu acquérir un aspect si caractéristique. Dans les cathédrales, collèges et chapelles de haute marque, on chante tous les jours un « Service » (*Te Deum* et *Jubilate* ou *Benedictus* le matin, *Magnificat* et *Nunc dimittis* le soir), aussi deux *Anthems* (antiennes ou motets). Les églises moins importantes en font autant le dimanche et les jours de fête seulement.

En Angleterre, un des premiers ouvriers de la Réforme, dans ce qui se rapporte à la musique, fut *Marbeck*, à qui son adhésion aux idées de Luther avait d'abord valu de violentes persécutions. Il est l'auteur du premier livre de chant qui ait été publié pour l'usage de l'Eglise nationale. Par là, il est l'authentique prédécesseur des *Tye* et des *Tallis*.

Attaché à la chapelle royale sous les règnes de Henri VIII, d'Edouard VI, des reines Marie et Elisabeth, organiste de haute valeur pour son temps, Tallis atteignit à la célébrité par ses compositions, dont la polyphonie est parfois très nourrie et révèle une vaste puissance de combinaisons. Citons ses *Cantiones sacræ*, et son beau motet à quarante voix[1] : *In spem alium non habui*. Dans le service anglican, l'on exécute journellement encore sa musique. Son *Hymne du soir* est cher, a dit un écrivain britannique, a « toute la race qui parle anglais ». Il était d'une habileté consommée dans tous les artifices les plus difficiles du contrepoint. Ce n'était là pour lui, a-t-on dit, qu'un « jeu d'enfant ». Selon la piquante expression d'un critique de sa nation, il était moins chez lui, *less at home*, dans le style instrumental, mais on peut signaler comme le chef-d'œuvre probable de la musique religieuse vocale de l'Angleterre son motet très développé, remarquable par les dessins, les entrées, la perfection de l'écriture, pour huit chœurs à cinq voix. Cette œuvre compte parmi les spécimens les plus caractéristiques de la polyphonie. Son élève *Byrd* lui fut associé comme organiste en 1575. Celui-ci perfectionna l'art avec l'ampleur et la dextérité des plus fameux maîtres étrangers de son temps. On lui a donné parfois le titre de « Pere de la musique », et il est certain que, le premier peut-être en son pays, il fut en possession d'un art complet, normal, ne comportant ni insuffisance ni faiblesse. Constamment brillant par le poli et l'aisance du style, il manie le genre figuré avec une connaissance exacte de toutes ses ressources. Dans l'harmonie, il a la capacité compréhensive d'un Palestrina ou d'un Roland de Lassus. Par-dessus tout, il est excellemment régulier, et les plus minutieux censeurs auraient peine à relever chez lui, pour tout ce qui touche à l'exécution méthodique, rationnelle et consciencieuse, la plus légère défaillance.

Musicien tout à tour sacré ou profane, Byrd se recommande autant par la correction que par la variété. Ses *Cantiones sacræ* sont d'un sentiment élevé, d'une facture savante. Elles sont écrites à cinq voix, disposition difficile, qu'il a volontiers pratiquée. Il ne réussit pas moins à prendre le ton convenable quand il compose des chansons « joyeuses », selon le titre que lui-même leur donne. Huit pièces instrumentales comparées par lui et de rare élégance, deux préludes, deux pavanes, quatre gaillardes, figurent dans la *Parthénie*, le premier recueil que l'on ait imprimé en Angleterre. Son taleut particulier à cet égard avait d'ailleurs trouvé d'autres occasions, fort nombreuses, de s'exercer. Au point de vue technique, notons des particularités harmoniques curieuses, l'emploi, dès 1589, d'une septième de dominante non préparée, l'usage de l'accord de quarte et sixte, etc. Son *Diliges Dominum* est un bon modèle de canon *recte et retro* pour huit voix. Mais ce qui est le plus important, c'est sa musique pour virginale, où, sans négliger le contrepoint, il traite des airs populaires, sur lesquels il construit d'ingénieuses et brillantes variations. D'ailleurs on a pu considérer Byrd comme l'inventeur de la *variation*, et peut-être aussi de la pièce instrumentale à programme.

Byrd eut un élève, *Thomas Morley*, qui, moins richement doué, et assez loin de l'égaler pour l'imagination comme pour le fini du détail, tint néanmoins dans l'histoire artistique une place considérable. Son existence, au reste, assombrie vers sa fin par des maux physiques presque continuels, fut assez courte.

---

1. Voir *Moyen Age*, page 599.

Il mourut en 1604. Il avait pour caractéristiques la facilité et la grâce, et l'on peut démêler dans certaines de ses œuvres les traces d'une étude intelligente des procédés de Palestrina. Les madrigaux, les *canzonettes*, furent les genres où il se produisit de préférence. On lui doit aussi des *Ballets*, compositions madrigalesques d'un rythme marqué, d'un mouvement vif, purement vocales d'ailleurs, traitées à quatre ou cinq voix et aux accents desquelles on exécutait parfois des danses. Cette mode, comme bien d'autres, venait d'Italie. Fort actif, Morley fut l'éditeur de morceaux écrits à l'usage d'un orchestre sommaire, formé par le luth, la pandore, la guitare, la flûte, la basse et le dessus de viole. On commençait alors à se plaire à cet embryon de symphonie. C'est lui pareillement qui publia le recueil si connu des *Triomphes d'Oriana*. Oriana, on le sait, avait été, dans la poésie épique du moyen âge, l'incomparable dame du noble Amadis de Gaule. Merveille de beauté, de pureté, on glorifiait sous son nom la reine Elisabeth. Les *Triomphes* sont une collection de chants à cinq et à six voix, dus non seulement à Morley, mais à vingt autres musiciens de cette période.

Un excellent livre didactique, embrassant l'ensemble des notions musicales, et particulièrement intéressant sur tout ce qui a trait à la composition, constitue également un des titres sérieux de Morley à l'attention de la postérité.

Sans évoquer tous les musiciens, tombés pour la plupart dans l'oubli, dont Morley intercala les œuvres dans la suite des *Triomphes d'Oriana*, citons du moins *Michel Est*, qui fut maître des enfants de chœur de la cathédrale de Lichfield, et qui se distingua dans la composition des psaumes à plusieurs voix. Il était probablement le fils de Thomas Est, à qui Byrd vendit le privilège de publier la musique, et qui, comme éditeur, tint, par son application et son activité, un rôle d'une certaine importance. Parmi les collaborateurs des *Triomphes d'Oriana*, l'on peut aussi mentionner *Farmer*, qui, dans la préface de ses madrigaux, se vante, assez gratuitement du reste, d'avoir surpassé les Italiens dans l'expression, l'accord de la musique avec le texte littéraire. Le plus grand de tous les madrigalistes d'Angleterre est *John Wilbye*.

Au règne d'Elisabeth, de celle que Shakespeare appelait « la belle vierge assise sur le trône de l'Occident », se rattachent pareillement les travaux d'*Allison*, qui se fit connaître comme professeur et comme auteur de compositions sacrées; de *Farrant*, dont le style a de la hauteur et de la gravité, et de l'Irlandais *Bathe*, qui, ayant abjuré le protestantisme, quitta l'Angleterre et passa en Espagne. *Ferrabosco*, qui était né de parents italiens, fut l'ami de Ben Jonson et mit en musique ses *Masques*. C'étaient, on le sait, des sortes d'intermèdes, des divertissements dramatiques, prêtant à un fastueux déploiement décoratif. On affectionnait ce genre à la cour d'Angleterre. Citons la *Reine de beauté, Obéron, prince des fées*, le *Retour de l'âge d'or*, le *Masque des fleurs*, le *Masque nuptial*, composé pour le mariage de lord Haddington.

En ce qui concerne la *reine Elisabeth*, rappelons la rare habileté avec laquelle cette souveraine jouait de la virginale; on a été jusqu'à prétendre que ce fut en son honneur que ce nom avait été donné à l'instrument, mais Virdung dit le nom en 1511. Elle jouait aussi du poliphant, instrument dont les cordes étaient formées de fils de cuivre. Il est possible qu'elle ait elle-même composé, mais on manque à cet égard d'une certitude positive.

On sait moins en général que sa sœur *Marie*, à qui elle succéda sur le trône, avait également de grandes aptitudes musicales, aptitudes qui, dit-on, s'étaient révélées dès sa plus tendre enfance. Alors qu'elle avait onze ans, les ambassadeurs français l'entendirent jouer avec talent de l'épinette. Dès le commencement du XVIe siècle, d'ailleurs, le goût et l'usage des instruments à clavier s'étaient généralisés, et la culture de ce genre de musique faisait très habituellement partie de l'éducation féminine. Quelques ouvrages dignes encore d'être joués restent de *Hugh Aston*.

En Angleterre comme dans le reste de l'Europe, l'histoire de l'orgue, à partir du XVIe siècle, constitue l'un des chapitres les plus curieux et les plus importants dans les annales de la musique. De *Taverner*, un des plus anciens maîtres de cet âge, il a subsisté un nom et des œuvres manuscrites. Nous avons cité Tye avec Tallis : il fut remarquable surtout en sa qualité d'organiste.

Dans le même laps de temps, on rencontre, parmi les organistes de réputation, *Damon, Parsons, Hooper, Inglott*, qui jouit d'une autorité considérable, et *Gibbs*. *White* a laissé quelques antiennes de grande beauté.

Remarquons encore que, dans le siècle de la Renaissance, la diffusion de la musique dut beaucoup aux travaux des éditeurs de différents pays. Pour l'Angleterre, le nom de *John Day* ne doit point être mis en oubli.

Musique vocale et orgue, tels étaient jusque-là les principaux éléments de l'art. Mais les instruments à cordes, nous en avons noté les indices au passage, tendaient à se faire une place de plus en plus considérable. Le luth et la basse de viole étaient spécialement en faveur. On relève alors la trace de plusieurs luthistes distingués, tels que *Pilkington*. *Dowland*, dont le souvenir se retrouve dans les œuvres de Shakespeare, atteignit en ce sens, à la lisière du XVIe siècle, la véritable gloire. Il franchit la mer à la suite de sa renommée, et reçut d'abord en France, puis en Allemagne, l'accueil flatteur dû à ses talents. Applaudi ensuite dans les plus cultivées et les plus florissantes des cités italiennes, il fut plus tard comblé d'attentions et de présents à la cour du roi de Danemark. Ce fut à la reine Anne, sœur de ce monarque (Christian IV), qu'il dédia le recueil, un moment fameux, dont le titre, riche en particularités significatives et documentaires, mérite d'être intégralement transcrit : *Lachrymæ figurées par sept pavanes passionnées, avec d'autres pavanes, gaillardes et allemandes, arrangées pour le luth, les violes ou violons, à cinq parties*. Il semble, au reste, que sa valeur de compositeur fut assez loin d'égaler son talent d'exécutant. Traducteur de l'ouvrage théorique d'Ornithoparcus, il fit en outre paraître des observations et instructions techniques où il avait condensé les principes et les leçons de son expérience de virtuose.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un Anglais, il est difficile de ne pas évoquer ici le souvenir d'un autre luthiste de ce siècle, lequel se trouva mêlé à l'histoire des Iles Britanniques. Nous voulons parler de *Rizzio*; à la cour de Marie Stuart, il excita, par sa grâce et ses succès, la jalousie du mari de cette princesse, qui le fit assassiner. Ainsi se termina d'une façon tragique cette étrange et romanesque destinée.

On peut dire qu'à la limite du XVIe siècle la culture musicale, depuis longtemps existante, se trouvait fortement constituée en Angleterre. Le XVIIe siècle, malgré le grand ébranlement provoqué par la guerre civile, les orgues ayant été proscrites, brisées

ou vendues et la musique d'Église radicalement interdite, va nous présenter le riche développement de cet état de choses. En sa dernière partie apparaît une grande figure, celle de *Henri Purcell,* qui, dans une vie malheureusement trop brève, s'adonne à tous les genres, porte dans la plupart une supériorité réelle, en rassemblant dans sa manière tous les progrès, toutes les acquisitions de cette période de cent ans.

Un des faits considérables du siècle est l'extension du théâtre, originairement issu des essais encore timides de Ferrabosco. Mais c'est seulement à l'âge suivant, à partir de *Haendel,* que la scène musicale anglaise commencera de prendre une importance décisive et de jeter un éclat continu.

Dans la première partie de cette période nous voyons se poursuivre paisiblement, sans phénomènes nouveaux, l'évolution précédemment décrite. Le genre madrigalesque est pratiqué, parfois avec talent, presque toujours d'une façon savante et sérieuse, par des musiciens comme *Weelkes* ou comme *Philips,* qui, à Anvers, fut quelque temps au service de l'archiduc Albert. Devant nos yeux se représentent quelques-uns des auteurs qui avaient collaboré au recueil des *Triomphes d'Oriana : Bennet,* qui écrit bien, qui fait preuve de tact dans le sentiment harmonique et qui excelle dans l'imitation; — *Hilton,* qui cultive parallèlement le genre, si caractéristique en Angleterre, de la chanson mélodiquement puisée dans la tradition ou l'instinct national; — *Holmes,* qui eut aussi de la réputation comme organiste; — *Hunt,* qui manie adroitement l'épineuse combinaison de cinq voix; — *Norcum,* musicien instruit et solide. A ce groupe il convient de joindre un artiste un peu postérieur, *Porter,* dont « les airs et madrigaux » à une, deux, trois, quatre et cinq voix furent publiés « avec basse continue pour l'orgue ou le théorbe, dans la manière italienne ».

Une mention un peu plus détaillée est due à *John Bull.* Il paraît être le véritable auteur du beau choral *God save the King* (associé depuis à tant de grands souvenirs historiques) et, pour ce seul fait, mériterait de n'être pas mis en oubli. Habile organiste, il fut, en cette qualité, très apprécié dans divers pays du continent. Il termina sa carrière en tenant les orgues de la cathédrale d'Anvers. Polyphoniste savant, il s'est exercé avec succès en divers ordres de composition. Ses œuvres sont d'une difficulté remarquable.

Dans la musique sacrée comme dans la musique profane, c'étaient, somme toute, les mêmes idées, la même technique, qui prévalaient alors. Parmi les compositeurs religieux, nous nous bornerons à citer *Leighton,* puis, en suivant le cours du siècle, *Guillaume Lawes* et ses psaumes à trois voix, pour lesquels son frère Henri fut son collaborateur; — *Cooke,* qui, ayant pris du service, est souvent appelé « le capitaine Cooke », et auquel on doit quelques antiennes d'un style un peu sec; — *Creighton,* plus puissant, plus habile, digne, à quelques égards, de la renommée d'un grand artiste. Plusieurs œuvres de lui figurent dans le beau recueil du docteur Boyce, la *Cathedral Music,* où se trouvent aussi des pièces intéressantes de *Blow,* harmoniste parfois hardi, enclin aux nouveautés en matière de modulation; — de *Bryne,* musicien d'une véritable valeur; — de *Brian;* — de *Humphry,* élève, comme Blow, du « capitaine Cooke »; — de *Molle,* dont les historiens citent les deux services du soir, à quatre voix, en *ré* et en *fa.*

Signalons, en passant, les services rendus à l'historiographie musicale par les publications de quelques travailleurs appliqués qui, au XVIIe siècle, ont réuni en des recueils spéciaux les principales pages religieuses de différents auteurs. Une de ces collections précieuses fut donnée par le chanoine Barnard. Une autre fut éditée par *Clifford,* qui y a joint des détails curieux sur la musique ecclésiastique en Angleterre. On doit ranger auprès d'eux *Tudway,* qui avait écrit pour l'usage du comte d'Oxford un recueil analogue, dont les six volumes in-quarto sont déposés au *British Museum.*

En examinant la production musicale anglaise dès le début du XVIIe siècle, on ne peut méconnaître la tendance qui portait certains auteurs vers un genre libre et mondain, s'inspirant parfois de la mélodie populaire (laquelle se perpétue constamment en regard de la musique savante) et se dégageant petit à petit des entraves, des pédantesques formules scolastiques d'autrefois. Désignons, en cet ordre, *Greans* et ses « airs à chanter avec le luth et la basse de viole », ainsi que ses « chansons mélancoliques pour les violes et la voix ». *Ravenscroft,* d'une façon plus caractérisée encore, s'applique à traiter des chansons « de la ville et de la campagne ». A côté de lui, nous placerons *Danyel, Dowland* et son *Musical Banquet, Pierson* et *Ives.* C'est peut-être en cette section que pour ses « airs de cour » insérés dans la collection de Playford, il serait à propos de faire figurer *Benjamin Roger,* qui montra d'ailleurs dans ses hymnes, avec son habileté d'écriture, une rare entente du style religieux. Nous n'omettrons point non plus l'Ecossais *Forbes,* avec ses *Chansons et Caprices.*

Ce serait aussi le cas de mentionner *Thomas d'Urfey* qui, sous Charles II, s'acquit la renommée d'un brillant et gai chanteur de table, exécutant à pleine voix ses compositions, sorties parfois des refrains de la rue, dans les tavernes de Londres. Le recueil de ces élucubrations colorées, souvent bizarres, a paru sous ce titre singulier : *Esprit et Gaîté, ou Pilules pour guérir la mélancolie, consistant en une collection des meilleures ballades et chansons joyeuses, anciennes et modernes.*

Même dans notre temps de culture intensive, d'excessif raffinement, rendu plus aisé par la diffusion et la vulgarisation des moyens d'étude, on n'a pas égalé peut-être, à l'égard de la polyphonie vocale, la richesse de combinaisons familières aux hautes époques, tandis que rien alors n'annonçait l'évolution prodigieuse qui devait, par l'effort combiné des luthiers, des virtuoses et des compositeurs, aboutir à rendre possibles les merveilleuses productions orchestrales de notre siècle. Ce goût moderne pour la sonorité des instruments, pour les virtuosités instrumentales, nous le voyons, toutefois, dans le courant du XVIIe siècle anglais, se manifester et s'accroître. Nous avons d'abord affaire au groupe des violistes, tels que *Brade,* qui finit par aller se fixer dans une des forteresses du savoir musical, à Hambourg; — *Thomas Simpson,* qui se fit apprécier aussi dans les chapelles allemandes; — *Brewer,* qui composa pour son instrument; — *Christophe Simpson,* recommandable également comme théoricien. La basse de viole peut revendiquer *Hume,* qui, compositeur, dédia l'un de ses ouvrages à la reine Anne, et *Jenkins,* qui atteignit à la célébrité au moins locale. La lyra-viole, variété du type dont nous venons de parler, fut magistralement maniée par *François North.* Quant au luth, toujours en faveur, il faut, parmi ceux qui

excellèrent dans sa technique, nommer, du début à la limite du siècle, *Robert Jones*, *Maynard*, *Wilson* et *Abell* : ce dernier, exilé comme papiste, fut, à Varsovie, exposé à une périlleuse aventure : on le contraignit à chanter devant le roi sous la menace, en cas de refus, d'être livré aux ours.

En même temps, on composait beaucoup pour cet instrument si apprécié : citons en ce sens, dès le commencement du XVIIe siècle, *Altey*, *Bartlett*, plus tard *Blackwell*. On établissait la théorie; un ouvrage de *Thomas Robinson* déduisait avec exactitude et minutie les règles du doigter. Ultérieurement, la seconde partie du livre de *Mace*, le *Monument de musique*, constituait une véritable méthode pour le luth et le théorbe.

Il n'y a peut-être pas de pays d'Europe où l'institution des concerts ait reçu, à partir d'un certain moment, plus de développement qu'en Angleterre, où ils aient été plus nombreux et plus suivis. Dès le temps de Cromwell, *Hingston*, son premier musicien, donnait chez lui d'intéressantes séances d'amateurs, où l'on entendait, notamment, des pièces instrumentales désignées sous le nom de fantaisies ou *fancies*.

Les instruments que nous venons de citer appartiennent aux temps anciens. Mais le roi des instruments modernes, le violon, faisait dès lors une apparition triomphante. L'amour-propre national était, à cette époque, déjà fort en éveil sur ce qui touche à la musique, car nous voyons que *Banister*, violoniste de la chapelle de Charles II, perdit sa situation pour avoir osé dire devant ce prince que les Français, en ce qui concerne le violon, l'emportaient décidément sur les virtuoses d'Angleterre. Banister, qui avait ainsi la franchise, toujours dangereuse, d'être modeste non seulement pour son compte, mais pour celui des autres, était d'ailleurs lui-même un exécutant de force estimable. Exclu de la cour, il fonda chez lui des soirées musicales périodiques, genre d'entreprises privées qui depuis s'est tellement multiplié dans la plupart des villes de la Grande-Bretagne. Parmi les violonistes qui brillèrent à Londres vers le même temps, il faut encore comprendre : l'Italien *Mattheis*, qui forma beaucoup d'élèves dans les familles de l'aristocratie; — et *Salomon Eccles*, qui, devenu quaker, brûla tous ses instruments et écrivit un *Dialogue sur la vanité de la musique*.

Nous verrons par la suite quel rôle joua le piano en Angleterre, où d'illustres pianistes comme *Clémenti* furent en quelque sorte naturalisés par l'enthousiasme britannique. Le goût de la virtuosité sur le clavier se révèle dès le XVIIe siècle. Nous nommerons à ce propos *Farnaby*, qui se servait avec art d'instruments encore bien peu perfectionnés, les épinettes, virginales, etc. — En ce qui regarde les instruments à vent, nous n'avons provisoirement qu'un nom à relever, celui du hautboïste *Farmer*.

Nous avons déjà observé que pour la culture de la virtuosité spéciale à l'orgue et du genre d'écrire qui s'y rattache, l'Angleterre n'était point restée en retard sur le reste de l'Europe. Le XVIIe siècle anglais, à la suite des guerres religieuses, vit naître une longue et aigre polémique sur cette question : si l'orgue doit ou ne doit pas être admis, pour l'ornement du culte, dans les assemblées pieuses. Des écrits anonymes, relatifs à ce dissentiment, furent publiés en foule : *les Funérailles de l'orgue*, *l'Echo de l'orgue*, *l'Harmonie sacrée ou Plaidoyer pour l'abolition de l'orgue*. Quelques auteurs intervinrent à visage découvert. De ce nombre fut *Brookbank* avec son *Orgue bien accordé*. Un révérend, *Mathieu Poole*, publia le sermon qu'il avait prononcé, non seulement contre l'abus, mais même contre l'usage de l'orgue et de tout autre instrument à l'église.

Louée par ceux-ci, blâmée par ceux-là, l'étude de l'orgue continuait, sous la main de praticiens éminents, son évolution toujours intéressante. A l'aube du siècle, on avait dans ce genre reconnu les sérieux mérites de *Batison* et d'*Amner*. *Orlando Gibbons*, qui se distingua comme organiste, fut en même temps un remarquable compositeur de musique sacrée. Telle de ses antiennes est un chef-d'œuvre, et son *Hosanna* demeura célèbre. Ses madrigaux sont également importants et toujours chantés. Il eut un frère, Edouard, qui tint l'orgue de la cathédrale de Bristol, qui entra ensuite à la chapelle royale et qui, lors des troubles, ayant offert au roi une contribution volontaire de mille livres sterling, expia ce loyalisme, sous le Protecteur, en étant banni d'Angleterre à l'âge de vingt-quatre ans. Un autre frère, Ellis, a été appelé par un contemporain « l'admirable organiste de Cantorbéry ». L'histoire doit encore enregistrer les noms de *Nicholson*, de *Richard*, de *Deering*, qui mourut catholique, de *Low*, de *Batten*, qui fut un excellent harmoniste. Sur la même liste, *Roger North* doit figurer comme amateur. Pour son usage particulier, il s'était fait, dans sa demeure de Norfolk, construire un orgue par Schmidt, facteur allemand, dont nous aurons à parler ci-dessous. Il a laissé un manuscrit curieux qui se rapporte à la biographie des artistes et dilettantes les plus fameux en son temps.

Nous n'insisterons pas davantage sur les organistes anglais du XVIIe siècle, nous bornant à joindre aux noms que nous venons de grouper ceux de *Child*, auteur d'antiennes d'un style grave et simple, de *Hall*, de *King* (qui mit en musique le poème de Cowley : *la Maîtresse*), de *O'Isham*, de *Jérémie Clarke*, qui composa de la musique religieuse longtemps estimée et qui, destinée sans doute assez rare parmi les organistes, se donna la mort par amour.

A la Restauration, en 1660, la musique d'église était aussitôt rétablie, et les orgues reconstruites. Le roi envoya le jeune *Pelham Humfrey* à Paris pour étudier les dernières innovations, qui étaient incorporées dans les antiennes et « services ». Il est d'ailleurs à remarquer que deux étrangers, un Français, *Harris*, et un Allemand, *Schmidt*, furent, en Angleterre, les principaux facteurs d'orgue de l'époque. Harris était un constructeur fort habile, mais on ne lui rendit pas toujours justice, et il eut plusieurs fois à souffrir de la concurrence de son émule germanique. Celui-ci édifia l'orgue de la chapelle royale à Whitehall et se fit connaître encore par d'autres travaux assez nombreux. Auprès de ces deux artisans d'origine exotique, une place est occupée par un Anglais, *Dallam*, dont la réputation fut grande.

Au rebours de ce que l'on peut observer en Allemagne et en Italie, on ne trouve pas que, jusqu'à ces temps-là, la facture des autres instruments, en Angleterre, ait acquis beaucoup d'éclat. Nous ne voyons guère à citer, vers le milieu du siècle, qu'un seul luthier, *Raymann*, qui fabriqua de bonnes violes et paraît s'être aussi livré avec succès à la construction des violons.

Enregistrons enfin, pour ne rien négliger de ce qui, dans le développement de la culture musicale en Angleterre, constitue l'enchaînement méthodique des

faits, le nom de l'éditeur *Playford*, qui améliora notablement l'impression de la musique et modifia heureusement le style des types et les détails de l'exécution matérielle, en y apportant toutes les recherches d'un goût pur et correct. Son fils, en devenant son successeur, ne laissa point péricliter cette excellente tradition.

Pays érudit, saturé de savoir, ouvert à tous les genres de curiosités intellectuelles, l'Angleterre devait naturellement s'appliquer à creuser les diverses questions qui, de près ou de loin, se rattachent à la théorie musicale, à l'élaboration ou à l'exposition de la doctrine, aux origines et à l'histoire de l'art. Une littérature fort copieuse se constitua, à cet égard, dans le XVIIe siècle. Les écrivains didactiques sont nombreux, généralement compétents et instruits. Nous citerons les traités de *Campion*, de *Butler*. La *Courte Introduction à l'art de la musique*, de *Bevin*, est un ouvrage de rare mérite. Ce qui concerne les canons y est, en particulier, déduit et expliqué avec beaucoup de clarté. Quant à l'étrange écrit de *Fludd*, qui mêle la musique à beaucoup de spéculations extravagantes, et qui eut l'honneur d'être partiellement critiqué et réfuté par Kepler, il ne mérite guère d'être signalé que comme un monument de bizarrerie et d'excentricité. Il est intitulé *Templum musices*, titre fort naturel en un temps où le latin demeurait presque à l'état de langue vivante.

Nulle part plus qu'en Angleterre les études sur l'antiquité n'ont été florissantes, et, aujourd'hui encore, il n'y a plus guère qu'à Oxford et à Cambridge que l'on s'occupe à confectionner des vers grecs de tous les mètres. Dans ce qui se réfère à la musique, de tels goûts, déjà très développés à l'époque qui nous occupe, ont produit la diatribe *de Musica antica Græca* de *Fell*, les dissertations de *Chilmead*, les publications de textes, avec commentaires, de *Wallis*. Les mêmes aptitudes, appliquées à l'antiquité hébraïque, se marquent dans les travaux de *Hammond*.

A la littérature musicale se rattachent pareillement la traduction du traité de musique de *Descartes*, le *Musicæ Compendium*, par *Brouncker*; — le curieux livre théorique de *Holder*; — la dissertation musicale publiée par *Barnes* à la suite de son édition d'Euripide; — la *Periodica Exegesis*, etc., du médecin *Dickinson*; — le bizarre poème latin sur la musique, de *Douth*; — l'essai de l'orientaliste *Lightfoot*, où il est parlé des magnificences vocales et instrumentales du culte dans le temple de Salomon. — C'est à l'ordre des savants plutôt qu'à celui des lettrés qu'appartiennent le mathématicien *Oughtred* avec ses *Musicæ elementes*, et le physicien *Hawksbee*, qui fit avancer en certaines de ses parties la théorie de l'acoustique.

Nous indiquerons, sans nous y arrêter, le nom de *Jean Newton*; celui de son illustre homonyme Isaac doit pareillement être mentionné, ce génie profond ayant touché, d'une façon incidente, aux fondements scientifiques de l'art, notamment en ce qui regarde l'analogie entre la gradation des couleurs du prisme et celle des sons de la gamme. Nous nous bornerons enfin à signaler rapidement : le neveu de Milton, *Jean Phillips*, pour son pamphlet intitulé *Nellum musicum*; — les laborieuses recherches d'*Aldrich* qui, malheureusement, n'exercèrent point d'influence parce qu'elles demeurèrent en manuscrit; — les paradoxes de *Salmon* sur la réforme de la notation; — le *Musæ Musicæque Enconium*, de *Balthazar de Hue*; — certains mémoires ingénieux de *Hook*; — les écrits philosophiques ou polémiques de *Marlow* et de Narcissus *Marsh*, évêque de Ferns et de Leighlin, en Irlande. Nous n'omettrons point l'intéressant travail de *Molyneux* sur la lyre des Grecs et des Romains, et nous remarquerons que le livre de *Wood*, *Athenæ Oxonienses*, consacré a l'histoire de cette « Universite d'Oxford », où un personnage de l'*Eclair* se félicite d'avoir « fait sa philosophie », fournit, d'une façon plus ou moins directe, une contribution importante à la biographie de beaucoup de musiciens anglais.

Pour ce qui regarde le théâtre, les premiers essais d'adaptation de la musique à la forme dramatique furent, en Angleterre comme partout ailleurs, timides, incohérents, empreints d'indécision. Ils émanèrent de musiciens qui avaient subi les influences de l'âge antérieur, comme *Ferrabosco*; ses *Masques* datent des toutes premières années du siècle dont nous traitons. Un contemporain de Ferrabosco, *Coperario* (cette « italianisation », pratiquée par déférence pour la mode, cache le nom, si répandu en Angleterre, de Cooper), se livra à la composition du même genre d'ouvrages. Il ne s'agissait guère encore que de divertissements et d'intermèdes. Tel de ces masques était, musicalement, le produit d'une collaboration entre plusieurs des artistes d'alors. Ce fut plutôt, d'ailleurs, en d'autres genres, et notamment en ses fantaisies pour l'orgue, que Coperario fit preuve d'un sérieux mérite. Son éleve, *Henri Lawes*, qui, comme nous l'avons indiqué, avait écrit avec son frère une collection de psaumes, fut l'ami de Milton et mit en musique son *Comus*, représenté en 1634 dans le château d'un grand seigneur. Lawes tenait lui-même un rôle dans son ouvrage, qui n'a jamais été édité. C'est à un genre tendant à l'expression et confinant, en somme, au style dramatique, qu'appartient sa complainte d'*Ariane*, laquelle fut longtemps considérée comme un chef-d'œuvre. Notons qu'il composa également la musique d'un « masque » représenté devant le roi et la reine en 1632, et qui ne lui rapporta pas moins de cent livres sterling. Constatons, en passant, que les récompenses « temporelles », en Angleterre, n'ont jamais manqué au mérite réel ou supposé. On se souvient, peut-être, que Rossini, vers 1825, devenu, à Londres, un des « lions » de la saison, recevait, à titre de compensation et d'encouragement, une cinquantaine de mille francs, fournis par la libre cotisation de quelques lords. Auprès de Lawes on peut nommer *Ives*, qui fut son collaborateur occasionnel pour les airs et les chansons des ballets exécutés devant la cour.

C'est à *Lanière* que, conjointement avec Coperario, l'on attribue d'ordinaire le mérite d'avoir introduit en Grande-Bretagne le style *récitatif*, inauguré en Italie par les Peri et les Caccini, et porté depuis à un degré supérieur de perfection par Monteverde. Lanière était né en Italie, de parents probablement français ou belges. Comme il arriva à tant d'autres musiciens dans la suite, il devint Anglais par adoption. Il était fort cultivé, amateur de plusieurs arts après en avoir approfondi la technique jusqu'au point de devenir un peintre et un graveur de talent. Il avait la réputation d'admirer en connaisseur l'antiquité classique. Avec Coperario et divers autres compositeurs, il collabora à ce « Masque » des *Fleurs*, exécuté aux noces du comte de Somerset et de lady Howard, divorcée du comte d'Essex. Les rôles étaient dévolus à des acteurs de qualité peu commune, puisque dans cette distribution figuraient les Pembroke et les Salisbury, les Montgomery et les Lennox

et différents personnages titrés porteurs de noms pareillement anciens et illustres. Une autre œuvre de Lanière, le « masque » appelé *Luminalis or the Festival of Light*, fut exécutée, une nuit de carnaval, par la reine elle-même et par les dames de son palais.

Imiter l'Italie, s'inspirer des tentatives retentissantes de Florence et de Venise, tel était alors le mot d'ordre. Le poète Davenant conçut l'idée d'un intermède anglais traité dans cette manière. Depuis 1642 les théâtres étaient fermés par les puritains; en 1656 *Davenant* crut tourner ingénieusement la loi en composant des morceaux de musique de cette forme spéciale. La réalisation poétique de ce plan fut son ouvrage auquel, musicalement, coopérèrent, outre Henri Lawes et le « capitaine » Cooke, précédemment cités, *George Hudson* et *Coleman*. Ces divertissements, à mesure que l'usage s'en répandait, mettaient en mouvement, comme étant trop mondains et frivoles, la bile de certains censeurs moroses. Dès 1633, le sévère Prynne, dans son *Histrio mastix*, avait attaqué avec violence la musique qui se présente sous l'aspect théâtral. Avec *Purcell* et l'étude du développement de l'opéra anglais au XVIIe siècle commence réellement la période moderne.

LA MUSIQUE ANGLAISE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Contrée hospitalière, l'Angleterre a dû, en grande partie, l'éclat de sa civilisation à l'accueil empressé que, de tout temps, elle a su faire aux idées, aux influences, aux talents venus de l'étranger. Particulièrement au XVIIIe siècle, cette tendance, pour ce qui concerne l'art musical, s'est affirmée avec énergie. Dès 1710, nous trouvons Haendel à Londres, où il devait rencontrer une seconde patrie. A la limite du siècle, nous verrons bientôt quelle réception le public anglais réservait au vieil et illustre Haydn.

C'est parmi les maîtres germaniques que Haendel, incontestablement, tient l'une des premières places. Mais, adopté par l'Angleterre, il occupe aussi un rang tout à fait à part dans l'histoire artistique de ce pays. Un grand changement fut opéré dans la musique anglaise par la venue de l'artiste supérieur qui devait résider pendant près d'un demi-siècle en Angleterre, celui qu'en 1710, à Londres, on désignait ainsi : « Signor Haendel, famous Italian composer. » Beaucoup de ses plus célèbres ouvrages furent écrits sur des textes anglais, et un musicien appartient toujours un peu à la nation dont il s'est ainsi approprié la langue. C'est à ce titre que, dans une certaine mesure, nous pourrions revendiquer l'œuvre de Gluck et de Meyerbeer.

Haendel, alors attaché à la maison de l'Electeur de Hanovre, était en congé régulier lorsqu'il fit à Londres, en 1710, un premier séjour qui ne fut point de longue durée. Ce fut pour le théâtre de Hay-Market qu'il écrivit, en quatorze jours, son opéra de *Rinaldo*, représenté le 24 février 1711. Le succès se traduisit surtout dans la forte vente des morceaux détachés de cet ouvrage. On rapporte que l'éditeur Walsh y gagna quinze cents livres sterling. A ce propos, Haendel, dont le bénéfice avait été sensiblement moindre, dit au marchand : « Tout doit être égal entre nous : la prochaine fois vous ferez l'opéra, et moi je le vendrai. »

Haendel revint à Londres en 1712. Son peu de scrupule, cette fois, à respecter l'engagement qui le liait à la cour de Hanovre lui valut tout d'abord une certaine défaveur, lorsque, en 1714, un acte du Parlement appela l'Electeur à régner sur la Grande-Bretagne, sous le nom de George Ier. Vainement, tout d'abord, le chambellan du roi, le baron de Kilmansegge, ami de Haendel, tenta de rapprocher l'artiste et le monarque, lors d'une fête sur la Tamise, quand Haendel composa la *Water-Music*, pour l'exécution de laquelle il dirigeait lui-même l'orchestre, placé dans une barque qui suivait celle du roi. Mais une occasion plus favorable se présenta bientôt. Geminiani, appelé à jouer du violon devant le souverain, ayant témoigné le désir d'être accompagné au clavecin par Haendel, le compositeur put, ce jour-là, faire agréer ses excuses. Il rentra en faveur, et spontanément George Ier doubla le traitement antérieurement accordé par la reine Anne.

Haendel eut, par la suite, des démêlés avec l'aristocratie britannique, mais tout d'abord il reçut d'elle, avec l'appui matériel, des encouragements de toute nature. Plein d'admiration pour son génie, le comte de Burlington le logea dans sa maison; au cours d'un séjour de trois années, il y composa, entre autres œuvres, son opéra d'*Amadis*. Dès lors, fêté partout, Haendel était l'objet de marques extraordinaires de déférence. L'enthousiasme et le respect se manifestaient quand il assistait à l'exécution de quelqu'un de ses ouvrages. C'est vers ce temps-là qu'il faisait apprécier à Saint-Paul son grand talent d'organiste.

Une période où sa verve de producteur, favorisée par des circonstances heureuses, atteignit les plus admirables résultats, en particulier dans la musique religieuse, fut celle qu'il passa à Cannons-Castle, superbe résidence du duc de Chandos, qui, pour l'avoir à son service, avait souscrit sans discussion à toutes ses exigences.

Quelques nobles anglais réunirent leurs capitaux en vue de la fondation de la *Royal Academy of Music*, laquelle avait pour objet la représentation, au théâtre de Hay-Market, d'opéras en langue italienne. Le roi lui-même donna des fonds pour cette entreprise, sur laquelle Haendel avait la haute main. Ce fut alors qu'il se rendit à Dresde pour engager Senesino et Marguerite Durastanti. Son *Radamisto*, fini en 1720, obtint un succès considérable et établit avec éclat sa renommée de compositeur dramatique. De 1720 à 1728, il produisit quatorze opéras qui, la plupart, réussirent, et pour l'un desquels, *Alessandro*, il engagea la Faustina, dont la rivalité avec la Cuzzoni occupa un moment le public. Ce fut dans le même temps qu'on essaya de lui opposer des hommes d'un mérite bien inférieur au sien, Ariosti et Bononcini (en collaboration desquels il écrivit néanmoins un acte de *Muzio Scevola*). Protégé par la duchesse de Marlborough, Bononcini, attiré en Angleterre comme le furent alors tant d'autres étrangers connus, avait du savoir et du talent; mais, imitateur adroit de Scarlatti, il n'était pas en état de lutter avec le génie original et puissant dont on prétendait le poser en émule.

Le caractère difficile de Haendel lui fit du tort dans l'esprit de ceux qui s'étaient d'abord intéressés à lui. Un théâtre rival fut monté en 1733 à Lincoln's Inn Field. La production de Haendel ne tarissait pas. Excitée même par cette concurrence, elle n'était pas entravée par les multiples soucis de la direction. Il alla lui-même en Italie pour y recruter des chan-

teurs, et il en ramena la Strada. Plus tard, il y retourna dans le même but et eut d'ailleurs le tort, en cette circonstance, de préférer Carestini à Farinelli. Celui-ci fut engagé par l'entreprise rivale, qui acquit également, en Porpora, un excellent chef d'études. En même temps, il avait remis la main sur le théâtre de Hay-Market, et Haendel avait dû émigrer au local, moins favorable à tous les égards, de Lincoln's Field, et un peu plus tard à Covent Garden. Les deux entreprises parallèles avaient commencé, malgré l'activité et le talent déployés, par perdre de l'argent. Mais, par la réunion de Farinelli et de Senesino, le succès se dessina en faveur des adversaires de Haendel, qui, las de tant d'efforts et de soucis, voyant sa santé minée et sa renommée elle-même atteinte, renonça au théâtre pour se vouer plus spécialement à l'oratorio.

Le compositeur écrivit cependant plus tard un *Alceste* qui, d'ailleurs, ne fut point représenté, et dont la musique, pour la plus grande partie, est devenue celle de *Choice of Hercules*. Il composa aussi pour Covent Garden les opéras de *Justin* et de *Bérénice*, puis, postérieurement, *Pharamond, Xerxès*, et, en 1739, *Deidamie* et *Imeneo*. *Xerxès* commence avec le morceau « Ombra mai fu », que tout le monde connaît comme « Largo de Haendel ».

En somme, c'est surtout par sa musique religieuse que Haendel est devenu une sorte d'artiste national pour l'Angleterre, où l'*Alleluia* de son *Messie* n'est guère moins populaire que le *Rule Britannia* et le *God save the King*.

Il subit profondément l'empreinte du goût et du caractère anglais; on s'en rend compte en parcourant des partitions comme celles de *Déborah*, d'*Esther*, de *Samson*, de *Jephtha*, d'*Athalie*, d'*Israel en Egypte* et, avant tout, du *Messie*.

Musicien officiel, Hãendel a célébré des dates demeurées insignes dans l'histoire d'Angleterre. Citons l'*Occasional oratorio*, composé pour la victoire de Culloden; — le *Te Deum* et le *Jubilate* de la paix d'Utrecht; — les grandes antiennes et les autres compositions qui consacrent le souvenir du couronnement de George II, des funérailles de la reine Caroline, du mariage du prince de Galles, de la bataille de Dettingen, etc., etc. On avait, à Londres, en dépit de toutes les cabales, le sentiment de sa supériorité « écrasante ». Nous en donnerons pour témoignage ce vers du *Jules César* de Shakespeare, où le maître, à qui il est appliqué, est représenté comme un « Colosse » de Rhodes, « enjambant » le bas et petit monde qu'il domine.

Parmi les hommages rendus à sa mémoire, il faut signaler l'édition monumentale de ses œuvres, entreprise, sur l'ordre de George III, par Arnold, et qui, d'ailleurs, le cède, pour la correction, aux partitions publiées par Walsh. La belle édition de 1835 qui, parmi ses souscripteurs, comprenait, à côté d'Anglais comme Brenet, Macfarren et Rimbault, des Allemands comme Mendelssohn et Moscheles, est malheureusement demeurée inachevée. Mais Chrysander en Allemagne enfin a réussi à faire imprimer une édition complète.

Il existe en Angleterre toute une littérature relative à Haendel, depuis les *Mémoires* rédigés par Mainwaring jusqu'aux études copieuses de Hawkins et de Burney. Nous mentionnerons aussi l'excellente introduction mise par John Bishop en tête de sa sélection des ouvrages du maître, et la notice écrite en anglais par un de nos compatriotes, Victor Schœlcher.

Parmi les personnalités artistiques qui furent mêlées à la vie de Haendel en Angleterre, nous signalerons Smith, d'après les souvenirs duquel Mainwaring compila ses *Mémoires* et qui, lorsque le grand compositeur fut devenu aveugle, écrivait sa musique sous sa dictée. Brown, l'un des intimes de Haendel, eut l'honneur de se voir confier ordinairement par lui la direction de ses oratorios. — Citons, en passant, Brooker, qui prononça un discours sur la musique d'église à l'occasion de la première exécution d'*Athalie*. N'omettons point non plus Greene, artiste fécond, mais médiocre, d'un caractère équivoque, qui jouait un rôle double auprès de Haendel et de Bononcini, et qui, finalement démasqué, fut accablé du mépris des deux compositeurs.

Dans un pays tel que l'Angleterre, où la liberté d'esprit et d'opinion est extrême, Haendel devait avoir et eut en effet des détracteurs, par exemple Avison, qui le déprécia au profit de Marcellot et même de Geminiani; mais il eut aussi des fanatiques poussant l'exclusivisme jusqu'à l'intempérance. De ce nombre fut Arbuthnot, auteur d'un opuscule pseudonyme, *l'Harmonie en révolte*, relatif aux démêlés de Haendel avec Senesino, ainsi que du piquant écrit polémique dont le titre vaut d'être intégralement transcrit : *le Diable est déchaîné à Saint-James, ou relation détaillée et véritable d'un combat terrible et sanglant entre Mme Faustina et Mme Cuzzoni, ainsi que d'un combat opiniâtre entre M. Broschi (Farinelli) et M. Palmerini, et enfin de la façon dont M. Senesino s'est enrhumé, a quitté l'Opéra, et chanté dans la chapelle de Henley*.

Indiquons encore aux curieux le luxueux in-quarto, devenu rare, de Coxe, les *Anecdotes sur Haendel et Smith*, — l'ode de Robinson Pollingrove, *le Génie de Haendel*, — et celle de Daniel Prat, chapelain du roi, destinées à vanter Haendel et son talent d'organiste.

L'énumération serait longue de tous les compositeurs étrangers qui, comme Haendel, furent, au XVIIIe siècle, les hôtes de l'Angleterre; auprès de Bononcini et d'Ariosti, il convient de nommer Dominique Scarlatti, au *Narcisso* duquel collabora un de ses amis anglais, Roseingrave. Porpora, un moment antagoniste de Haendel, joua un grand rôle à Londres, principalement dans la culture de l'enseignement du chant. Enfin, la réputation d'Haydn en Allemagne grandit beaucoup à la suite de ses deux séjours en Angleterre, en 1791 et 1793. Magnifiquement rémunéré par Salomon, organisateur des concerts de Hanover Square, Haydn écrivit pour orchestre ses douze grandes symphonies. L'enthousiasme anglais prit, sous des aspects divers, les formes les plus flatteuses. Tandis que le prince de Galles faisait peindre le portrait du compositeur par Reynolds, un marchand de musique lui payait dix mille francs pour mettre des accompagnements à deux recueils d'airs écossais.

Haydn, comme beaucoup d'autres artistes, ne fut pour l'Angleterre qu'un hôte de passage. Parmi les étrangers qui s'y fixèrent et y trouvèrent une véritable patrie, il faut citer Pepusch, né à Berlin, compositeur religieux et dramatique, théoricien, qui tint à Londres pendant cinquante ans une place considérable. Dans la première partie de sa longue et laborieuse carrière, sa renommée eût été peut-être plus brillante s'il ne se fût trouvé en compétition avec Haendel.

Revenons aux musiciens authentiquement anglais.

Dans la musique religieuse, nous citerons, au début du siècle, Elfort, Golding, Finch, Reading, Barrett, Henstridge. Croft a une importance plus grande et s'exerça dans plus d'un genre. Babell, Robinson, Weldon, furent d'excellents organistes. Plus tard, nous rencontrons Green, King, Kent et William Hayes. Boyce composa de la musique religieuse qui demeure en faveur; un morceau de sa composition ou de celle de Weldon est presque tous les jours chanté dans l'une ou l'autre cathédrale.

Nous avons encore Hudson, James, Hart, qui avait plus de savoir que de goût, Gawthorn, Rilcy, Prelleur, d'origine française, Worgan, qui, ayant approfondi Palestrina et Haendel, se distingua dans les fugues pour l'orgue. Nares, en composant peu, atteignit à une réputation enviable. Madin fit sa carrière en France. L'histoire musicale doit pareillement enregistrer Keeble, Langdon, Alcock, Johnson, Clark, Altemps, qui vécut à Rome, Bishop, Felton, Thomas Bennet, Barbant, Dupuis, Gnest, Marsh, William Bennet, Levelt, Ebdon, Blewit, Davenport, Beckwith, Chilcott, Dixon, Cooke, Ayrton, Benjamin Cook, Ross, John Clarke, dont l'activité fut très soutenue et très féconde; Hook, dont la production fut colossale; Philippe Hayes, aussi fameux par son embonpoint que par son talent; Hill, Hempel et Harris, imitateur heureux du style de Haendel.

Presque tous ces artistes furent simultanément compositeurs religieux et exécutants sur l'orgue. Cet instrument, si fort amélioré précédemment par Dallam, reçut au XVIIIe siècle de grands perfectionnements grâce aux travaux du facteur Samuel Green et de son collaborateur Byfield le Jeune.

Vers 1760 se forma une nouvelle espèce de composition, le *glee*, qui garda sa vogue pendant un siècle. Dans les premiers et meilleurs temps, le glee était une composition pour trois ou plus de trois voix d'hommes. Plus tard on l'écrivit dans une harmonie très simple. Le plus grand des vrais compositeurs de glees était Samuel Webbe. En même temps fleurit le *Catch*, une espèce de canon dans laquelle les mots sont arrangés de façon à produire des quiproquos étonnants. Beaucoup sont plus rabelaisiens que Rabelais.

Les succès de Haendel au théâtre devaient naturellement faire marcher sur ses traces un grand nombre d'imitateurs. Il y a cependant, çà et là, une marque assez personnelle dans la musique dramatique de Thomas-Augustin Arne. Son *Comus* (1738) a joui d'une grande réputation. Signalons aussi l'*Opéra des Opéras*, la *Chute de Phaéton, Don Saverio, Artaxerce*, le *Conte de Fées* et le *Cymon*, de son fils Michel Arne, qui peuvent aussi être honorablement cités. C'est à un genre intermédiaire, confinant à la musique légère, qu'appartiennent, pour la majeure partie, les œuvres de Dibdin, qui, durant sa laborieuse carrière, cumula les fonctions de chanteur, de compositeur, d'impresario et d'éditeur. Un air de sa composition, *Pauvre Jacques*, qui pénétra en France, eut tant de vogue à Londres qu'on l'y vendit, en quelques semaines, à dix-sept mille exemplaires.

Il suffit de nommer Fisher. Il y a de la grâce dans les ouvrages de Thomas Linley, qui peuvent être classés comme opéras-comiques. Les pantomimes et les opéras-comiques de Shield témoignent d'un certain goût et de quelque élégance. Moorhead fut apprécié comme auteur de ballets. Citons de lui *La Pérouse* et *le Volcan ou le Rival d'Arlequin*. Très fécond, Reeve, aujourd'hui fort oublié, jouit en son temps d'une véritable renommée. Il fit un ballet d'*Orphée et Eurydice*, une pantomime d'*Hercule et Omphale*. Signalons encore de lui *Arlequin et Obéron*. *Raymond et Agnès*, « ballet sérieux », *Jeanne d'Arc*, « ballet historique », et son opéra-bouffe intitulé *la Rixe*. Attwood écrivit beaucoup pour le théâtre. Il alimenta les scènes de Hay-Market, de Drury Lane et de Covent Garden. Il s'exerça avec une facilité égale dans l'opéra, l'intermède, le ballet et la farce.

A Londres, plus peut-être que partout ailleurs, les chanteurs ont été souvent des étrangers. Au commencement du siècle, nous avons rencontré la Faustina, la Crizzoni. Tout le long de la même période, nous retrouverions en Angleterre la trace de cantatrices italiennes comme Régine Mingotti ou Marianne Sessi. Mais des succès marqués furent également obtenus par des chanteurs de naissance anglaise. Quelques opéras de Haendel furent créés par Anastasie Robinson, qui, en vertu de son union avec lord Peterborough, devint pairesse d'Angleterre. Haendel lui préférait Suzanne Cibber, artiste au style expressif et pathétique, pour qui il composa l'un des airs du *Messie*. Plus tard, nous signalerons Anne Catley, renommée pour son style sobre et délicat; Mme Abrams, qui brilla aux fameux concerts commémoratifs de Haendel; Cécile Davies, que les Italiens désignèrent sous le gracieux surnom de l'*Inglesina*, et Mme Crouch, qui conserva longtemps la faveur des dilettantes.

Du côté masculin nous trouvons en Angleterre, au XVIIIe siècle, Leveridge, à la voix puissante, homme d'esprit, mais grossier, qui composa des airs d'opéra, et qui, en 1726, finit par ouvrir un café où il faisait entendre des chansons originales de sa façon. Holcombe fut un grand chanteur dramatique. Harrison, l'un des ornements du fameux concert de Salomon, avait une voix de ténor embrassant deux octaves.

Norris, excellent musicien, connu d'abord par son superbe soprano d'enfant de chœur, devint un ténor applaudi dans les oratorios. Incledon, qui avait commencé par être matelot, se fit une place au théâtre, mais excella surtout à rendre avec intelligence et sentiment les naïves et caractéristiques mélodies de l'Ecosse et de l'Irlande.

Pratiqué avec un certain éclat en Angleterre, l'art du chant y fut enseigné et mis en théorie par des hommes d'une véritable valeur : on peut citer les traités de Gilson, de Carnaby, d'Adcock, de Peck. Jean-Jacques Ashley fut un professeur très habile.

La prédilection du public anglais pour la musique instrumentale s'était affirmée de bonne heure par la création de nombreux concerts. C'est ici le lieu d'appeler l'attention sur la figure originale, curieuse, foncièrement britannique, de Thomas Britton, un charbonnier qui, au-dessus de son magasin, dans une salle étroite et pauvre, au plafond bas, accessible par un escalier extérieur, organisa des auditions où l'on entendit Pepusch, Haendel, Banister et Mathieu Dubourg, encore enfant. Les comtes d'Oxford, de Pembroke et de Sunderland ne dédaignèrent point de fréquenter cet artistique repaire, dont l'entrée fut d'abord gratuite. L'excentrique propriétaire perçut ensuite de ses abonnés une rétribution annuelle de dix shellings, laquelle assurait le privilège supplémentaire de prendre du café à un sou la tasse.

De même que les chanteurs, les représentants de la virtuosité instrumentale en Angleterre furent souvent des étrangers comme Geminiani, qui tient un rang élevé dans l'histoire du violon, et qui venait d'Italie ainsi que Nicolas Mattheis et Pasquali. C'est

d'Allemagne que, plus tard, arriva Guillaume Cramer, que le roi, pour le retenir à Londres, fit nommer directeur de ses concerts et chef d'orchestre de l'Opéra.

Comme violonistes véritablement anglais, au XVIIIe siècle, nous signalerons Banister le Jeune; Dean, qui le premier fit entendre à ses concitoyens une sonate de Corelli; Henri Eccles, qui, pour la virtuosité, fut en avance sur son temps; Corbett, qui fut célèbre et rassembla une belle collection instrumentale : il la légua au collège de Gresham en instituant une rente pour rémunérer la personne qui serait chargée d'en faire les honneurs au public. Les sonates de Corelli avaient été acclimatées à Londres par Dean; ce fut Needler qui y introduisit ses concertos. Mathieu Dubourg acquit la renommée d'un grand artiste. Clegg, qui avait au plus haut point la beauté du son et la légèreté de l'archet, fut son élève. Nommons aussi Schuttleworth, Sherard, Barthélemon, né sous ce nom à Bordeaux, mais devenu pour les Anglais Bartleman; Général Ashley, son élève; Blake, sans oublier Festing, qui composa de bons solos pour son instrument.

L'art du violoncelle fut représenté à Londres d'une manière brillante par des Italiens comme les deux Cervetto et comme Caporale. Jacques Herschel, à une date postérieure, vint d'Allemagne. Mais nous avons le devoir de grouper les noms de violoncellistes anglais d'un vrai mérite : Crouch, Crosdill, Gunn, virtuose de talent et théoricien de valeur, et Paxton, auquel on doit quelques compositions.

Nous rangerons ici les contrebassistes Sharp et Thomas Billington.

Remarquons, en quittant les instruments à cordes, que quelques luthiers anglais de ce siècle se distinguèrent dans leur fabrication, par exemple la famille des Benks, Arriton, et surtout Duke, dont les ouvrages furent très réputés.

En passant aux instruments à vent, nous rencontrons, pour ce qui regarde la flûte, Wragg, Ashe, qui, l'un des premiers, se servit avec adresse des clefs additionnelles; Flath et Abingdon. Un instrument délaissé depuis, la flûte à bec, avait été précédemment cultivé et matériellement amélioré par Louis Mercy.

Parmi les hautboïstes anglais, figurent Jean Parke, qui brilla aux concerts du Ranelagh et auquel son talent permit d'amasser une fortune; — Jean Ashley, qui fut attaché à la musique de la garde royale, qui succéda à Bates comme directeur des oratorios; enfin William Parke, frère de Jean, pendant quarante ans premier hautbois à Covent Garden. — Nous joindrons à ces noms celui d'un bassoniste hors ligne, Holmes, dont le jeu était particulièrement remarquable par l'autorité et la précision, — et nous appellerons en passant l'attention sur les ingénieux travaux de Clagget qui, notamment, tenta un perfectionnement intéressant dans la construction des cors.

Pour le clavecin et le piano, nous trouvons aussi à Londres des étrangers tels que ce Sandoni, le mari de la Cruzzoni, que l'on comparait à Haendel pour son habileté dans l'improvisation, ou comme Keller, d'origine germanique. Il y eut d'ailleurs en Angleterre une école nationale du clavecin, habile, mais peu originale : Kelway, Burton, miss Davies, Cogan, Latrobe, qui reçut les encouragements de Haydn, Griffin, Gnest, Haight, Benson, Butler, Krifft. A la fin du siècle, l'illustre Clementi séjourna longtemps en Angleterre, où lui furent décernés des honneurs extraordinaires et où il acquit des richesses considérables.

Un mécanicien anglais, Hopkinson, imagina divers moyens d'améliorer les instruments à clavier, dans la fabrication desquels Broadwood obtint une véritable célébrité. De 1771 à 1856, il n'est pas sorti de ses ateliers moins de cent vingt-trois mille sept cent cinquante pianos.

Dans les trois royaumes, il a, depuis les temps les plus anciens, existé, de façon permanente, extérieurement, en quelque sorte, à l'art d'importation, une musique populaire, d'essence colorée, aisément distincte et reconnaissable par ses formes et ses rythmes, et non dépourvue de saveur. Le pays de Galles, au XVIIIe siècle, avait encore des « bardes », par lesquels, d'une manière ininterrompue, se maintenaient vivants de vieux souvenirs. John Morgan, l'un d'eux, jouait du primitif instrument à archet appelé crouth ou crwth, connu dans ces régions écartées de l'Europe depuis le VIe siècle. Barde pareillement et harpiste, Edward Jones, né quarante ans plus tard que le précédent, sortait d'une famille où s'était perpétuée une culture traditionnelle analogue. Jones fut officiellement le « barde » du prince de Galles, depuis George IV. On doit à Jones la publication d'airs gallois dont quelques-uns semblent remonter très haut. Il s'efforça aussi de remettre en faveur la vieille harpe à deux rangées de cordes, et il rétablit dans sa province les concours de ménestrels. On lui doit en outre des publications intéressantes où il a historiquement reconstitué et réuni tout ce qui se rapporte à la poésie, à l'art vocal et instrumental des populations celtiques. Walker s'occupa de travaux du même genre, et écrivit un savant ouvrage sur la musique des Irlandais. Une monographie de Nevil, insérée dans les *Transactions philosophiques*, a trait à un détail archéologique de cette musique : la trompette funèbre usitée aux premiers temps du christianisme, d'après un spécimen que l'on avait trouvé dans des fouilles. Sur la vieille musique irlandaise, on rencontre aussi des renseignements rassemblés et présentés avec goût dans un livre donné par Eastcott en 1793. Le même sujet fut consciencieusement traité par Ledwich, Barrington et Pennant.

Il est un instrument caractéristique inconnu en dehors de la Grande-Bretagne et qui figure encore dans la musique militaire des régiments écossais : la cornemuse. Un artiste anglais du XVIIIe siècle, Rawenscroft, connu d'autre part comme violoniste, se signala par le talent avec lequel il s'en servait. Courtney en améliora le timbre sans lui rien faire perdre de son coloris.

Parmi les compositeurs anglais qui se sont inspirés de thèmes populaires, pour écrire des chansons, des ballades, souvent remarquables par la naïveté du sentiment, citons Samuel Webbe et son fils; Ritson, qui recueillit des chants datant du règne de Henri III jusqu'à la révolution de 1688 et rassembla aussi certains airs écossais. Nous mentionnerons encore les ballades de Carey, de Jackson, de Howard, de Holder et Carter; les rondes et chansonnettes de Hague; les mélodies de Campbell, de Harrington; les chansons écossaises recueillies par Corfe; les productions de Battishil, de Fisin, de Baildon, de Danby, de Miss Anna Lindsey, enfin d'Anderson, qui mourut en 1801, à Inverness.

La littérature musicale fut très abondante en Angleterre au XVIIIe siècle. Parmi les auteurs d'ouvrages didactiques, après de La Fond, qui était d'origine française et qui donna son *Nouveau Système*, etc., en 1725, nous rencontrons Tansur, Malcolm, Bremner, Holden, Overend, Maxwel, William Jones,

Miller, qui ne put terminer sa traduction du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, Callcott, dont la *Grammaire musicale* a de l'intérêt, et Brewster.

C'est à la philosophie, à la science et à l'esthétique qu'appartiennent les travaux de Derham, de Hales, de Jones, de Harris, de Mason, noms auxquels on peut joindre ceux de Browne et de Brokelsby, d'Emerson, acousticien compétent, de Davy, de Daniel Webb, de Beattie, de Mitford, de Robertson. Divers points de l'histoire musicale antique furent traités par Jortin, par Bedford, qui étudia la musique des Grecs et des Hébreux; par Ellys, qui s'occupa de l'usage des instruments à percussion dans les fêtes païennes et les solennités juives, par Nas, auquel on doit un bon livre latin sur les rythmes des Grecs. Gibson, évêque de Londres, mort en 1748, qui a publié, avec des notes savantes, la *Cantilena rustica* de Jacques V, roi d'Ecosse; William Mason donna un *Essai historique et critique sur la musique d'église;* Pierre Mortimer publia en allemand, à Berlin, un livre excellent, malheureusement demeuré longtemps ignoré, sur le chant choral au temps de la Réformation.

Indiquons enfin l'importante contribution d'Arnot aux annales de la musique dans sa très bonne *Histoire d'Edimbourg;* les *Lettres sur la poésie et la musique de l'opéra italien*, de Brown, et les curieux renseignements recueillis par Guthrie sur les mélodies populaires de la Russie. Hamilton Bird s'occupa des airs de l'Hindoustan, ainsi que le fameux orientaliste William Jones, qui fut juge à la cour suprême de Calcutta. Ouseley se distingua dans le même ordre de recherches. Quant à Bruce, ses voyages en Afrique lui fournirent l'occasion de s'intéresser à la musique, antique et moderne, de l'Égypte, et à celle des Abyssins.

Dès 1740, Grassineau, né à Londres de parents français, donna le premier dictionnaire de musique qui ait paru en langue française. C'était, avec des additions, une adaptation de celui de Brossard. Robson, postérieurement, en publia une édition nouvelle, avec un supplément tiré du *Dictionnaire* de Rousseau. Hoyle, en 1770, fit imprimer un *Dictionnaire portatif de musique.* Nous placerons également ici l'*Histoire du théâtre anglais de 1771 à 1795*, par Oulton (une seconde édition résume les annales dramatiques jusqu'en 1817), et nous mentionnerons l'importante et longue collaboration, pour la critique et l'histoire musicale, de Thomas Busby, au *Monthly Magasine.* Enfin nous signalerons Bicknell, qui, sous le pseudonyme de « Joël Collier », licencié en musique, fit paraître une sorte de parodie des voyages de Burney.

Nous avons réservé une mention spéciale aux deux importants historiens anglais de la musique, Hawkins et Burney. Il est à remarquer que tous deux, imbus des préjugés de leur temps, dédaignaient le moyen âge et le regardaient comme barbare, alors qu'en Allemagne il se trouvait quelqu'un de plus clairvoyant et de mieux informé, Venzky, pour proposer de célébrer le troisième centenaire de « l'invention de la composition par Dunstable ». Hawkins, par malheur, était peu musicien. Son insuffisance technique, les lacunes de sa culture préalable, sont trop souvent sensibles dans son vaste travail, qui parfois a moins l'aspect d'un véritable livre que d'un recueil de matériaux, d'ailleurs réunis avec une application fort méritoire. Le sens critique de Hawkins n'est pas toujours bien ferme ni bien fin, mais, sur beaucoup de points, son érudition est incontestable. Son ouvrage, d'abord assez mal accueilli, sacrifié, avec un injuste exclusivisme, à celui de Burney, a pris, depuis, un rang assez élevé dans l'estime des connaisseurs.

Le premier volume du livre de Burney parut presque en même temps que l'œuvre de Hawkins. Le quatrième et dernier volume fut publié en 1788. Cet ouvrage, qui avait coûté, pour sa préparation, vingt années, et quatorze ans pour son exécution, obtint une réussite brillante, dont il n'est pas indigne. Burney était plus musicien que Hawkins. Il procède d'après un plan meilleur; il est plus clair et plus ordonné; il écrit mieux. Dans quelques parties, cependant, il est peut-être inférieur à son émule pour l'étendue et la profondeur de la documentation.

LA MUSIQUE ANGLAISE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Les divisions chronologiques répondent assez rarement à la vérité historique dans le domaine de l'art; il y a beaucoup d'arbitraire ou, pour mieux dire, de parti pris pédagogique dans les périodes séculaires indiquées par tous les manuels. On ne sera donc pas surpris que le rôle joué par l'Angleterre au XIXe siècle, en tout ce qui concerne la musique, n'offre pas de très grandes différences avec celui qu'elle avait déjà joué pendant toute la durée du siècle précédent. C'est plutôt une continuation régulière et méthodique, ainsi qu'il convient au tempérament de la race, qu'un effort particulier d'originalité et d'invention. Mais le développement apparaît considérable et d'un réel intérêt si l'on étudie le détail du travail accumulé pendant cent dix ans.

Tout d'abord il convient de signaler une abondante floraison d'artistes. Les compositeurs sont nombreux; ils ont fait d'importantes humanités musicales; ils ont le sens national de l'application, et c'est également au travail commun, à l'essor de la vie de la nation, qu'ils rapportent l'effort de leur production. Ils ne s'abandonnent pas à la fantaisie, ou du moins ils ne la cultivent que dans les proportions où elle concourt à l'ensemble général; ils ont le goût des études fortes et sérieuses; ils s'adonnent aux genres sévères avec autant de patience et, l'on pourrait dire, d'application passionnée que leurs ancêtres des époques classiques. Ils ont le caractère traditionaliste beaucoup plus que leurs confrères de France; ils suivent le sillon tracé, parfois même ils le remontent. Très peu autodidactes, ils aiment à s'appuyer sur des autorités consacrées; ils invoquent volontiers les maîtres et travaillent à consolider une doctrine, sans être d'ailleurs réfractaires aux nouveautés qu'ils considèrent comme un accroissement du patrimoine déjà existant.

Si nous reconnaissons le « génie » anglais, opposé aux brusques sursauts des procédés révolutionnaires, dans le travail de ces musiciens du XIXe siècle dont les plus audacieux se sont contentés d'être des évolutionnistes tablant toujours sur la tradition, nous devons ajouter qu'ils ont eu pendant toute cette période, pour corroborer leurs efforts, un centre précieux entre tous : cette ville de Londres qui est le creuset de l'univers. En maintenant leur cadre, ils y ont admis tout ce qui venait du dehors et leur paraissait assimilable; ils ont fait preuve du plus large éclectisme et non seulement accepté, mais

adopté et naturalisé les étrangers de marque, tirant ainsi de leur hospitalité un bénéfice matériel et moral qui n'est pas négligeable.

Au point de vue du développement des genres, qui ont tous rencontré en Angleterre le même bienveillant accueil, la musique de théâtre doit occuper le premier plan dans notre panorama historique. Le simple catalogue des pièces jouées à Londres depuis formerait à lui seul toute une bibliothèque, rien qu'en nous bornant à la musique. Il y a d'ailleurs dans cette pléthore de production beaucoup de redites et de doubles emplois.

Dès le début du siècle, les compositeurs dramatiques sont nombreux. Thomas Attwood (1765-1838), sans abandonner la tradition de la musique instrumentale et de la musique d'église, compose une vingtaine d'opéras. Tempérament plus personnel, John Davy, qui marquera sa trace dans l'opéra-comique et la pantomime, arrivera à la composition d'une façon détournée; l'anecdote de la crise d'affolement où le plongea la première audition d'un violoncelle, celle de la façon primitive dont il a reconstitué l'octave en fabriquant à six ans un petit carillon avec un jeu de fers à cheval, lui vaudront une popularité légendaire, et s'il n'en tire pas parti pour écrire des œuvres d'une valeur extraordinaire, du moins comptera-t-il parmi les producteurs abondants et en vogue. L'opéra — c'est-à-dire, le plus souvent, quelque chose qui ne répond guère à la définition actuelle, une formule apparentée à celle de notre vaudeville dans laquelle sont plus ou moins artificiellement introduits des morceaux de musique — a d'ailleurs beaucoup d'autres adeptes venus d'aussi loin. William Shield voudra d'abord être constructeur de navires, puis charpentera des compositions musicales pour le théâtre. Au même groupe se rattachent les deux Linley : William, qui écrivit le *Pavillon*, et Georges, l'auteur de la *Poupée de Nuremberg*, sans oublier Horn, qui a laissé un *Charles le Téméraire* et une *Lalla-Roukh*.

Il convient d'isoler Bishop, cadet glorieux (du moins en Angleterre, mais sans rayonnement à l'étranger) de ces aînés, dont la vogue survécut peu à leur disparition. Il eut une situation personnelle en vue : la direction de la musique de la reine Victoria, qui lui conféra la noblesse. Son bagage est énorme; ajoutons qu'il composa de véritables opéras en faisant divers emprunts au répertoire de Shakespeare. Bishop prit également très au sérieux une habitude anglaise qui a été diversement appréciée : l'adaptation des opéras étrangers. La liste est longue des œuvres qu'il a ainsi retravaillées pour le public de Londres, depuis *Don Juan* jusqu'au *Faust* de Spohr.

Quelques figures secondaires méritent de retenir un instant l'attention : Addison, qui transposa sur un autre scénario le *Petit Chaperon rouge* de Boieldieu et fit preuve d'invention dans ses fantaisies plus personnelles; Isaac Nathan (l'auteur des *Mélodies hébraïques*), maître de chant, fournisseur de Drury Lane, chanteur à Covent Garden, etc.; King, qui marque parmi les producteurs d'opéras-comiques; Ketchener, dont l'*Amour parmi les roses* fut populaire; Ellerton, qui écrivit plusieurs opéras sur des scénarios de diverses provenances et eut cette originalité digne de remarque d'être joué hors de l'Angleterre; Lavenu, les frères Elvey, le prolifique Isha Barnett, qui donna à dix-sept ans, en 1825, sa première opérette intitulée *Avant le déjeuner* et vécut jusqu'en 1890, après avoir abordé tous les genres dramatiques.

Julius Benedict représente un des principaux facteurs de l'évolution musicale britannique : l'apport venu de l'étranger. De race juive, né à Stuttgard, il avait été l'élève et l'ami de Weber; c'était même à son patronage qu'il avait dû le poste de directeur de musique de l'opéra de Vienne. Il passa ensuite à Naples comme chef d'orchestre, mais ce fut à Londres qu'il trouva l'accueil le plus empressé en 1858, au cours d'un premier séjour où le professeur de piano et le capell-meister furent également appréciés. Il revint s'y établir après 1852 et devint un hôte définitif comme Haendel, comme Mendelssohn. Sa vogue fut immense dans cette nouvelle patrie, et il inscrivit au répertoire des exécutions courantes la *Prédiction de la bohémienne*, qui devait être jouée en Allemagne avec un succes persistant; la *Fiancée de Venise*, les *Croisés*, le *Lis de Killarney* (*alias* la Rose d'Erin, pour le continent). On ne saurait qualifier Julius Benedict de grand compositeur; son inspiration était courte, et son tempérament sans ampleur; du moins ne manquait-il ni d'invention ni de sens dramatique, et, au point de vue technique, il accusait une réelle supériorité sur tous ses prédécesseurs.

Les nationaux d'une originalité absolue ont toujours été rares en Angleterre : ce type caractéristique a trouvé sa formule complète de l'autre côté de la Manche chez Balfe (1808-1870). Balfe, Irlandais, n'a d'ailleurs rien d'un grand homme; c'est, au contraire, ce qu'on appelait chez nous, au XVIII[e] siècle « un génie facile », forme supérieure des talents moyens qui ne dépassent jamais une sorte de substantielle médiocrité. Ses dons étaient brillants; il les gaspilla sans compter au cours de multiples pérégrinations.

Nous le trouvons d'abord en Italie, où il modifie son nom pour se naturaliser auprès du public, fait une carrière de chanteur assez peu éclatante et ne prend qu'une demi-revanche comme compositeur d'opéras. C'est une espèce de Castil-Blaze international; il introduit sans vergogne dans le *Crociato* de Meyerbeer des morceaux de Rossini, de Donizetti, des pages tirées de ses propres cartons, et se fait conspuer par le public. Le parterre anglais lui sera plus favorable; l'*Assedio de la Rochelle* recevra un accueil excellent à Londres en 1835, et il y aura une suite de belles soirées pour *The Maid of Artois*, où une valse de Strauss, intercalée avec modifications pour morceau vocal, vaudra un triomphe à la Malibran; *Jeanne Gray*, *Falstaff*, *Jeanne d'Arc*, *Cléolanthe*.

Balfe devait encore extérioriser son talent avec des fortunes diverses, applaudi en Allemagne, notamment à Hambourg et à Vienne, avec la *Bohémienne* (qui devait figurer sur l'affiche du Châtelet en 1869), moins bien reçu à Paris avec l'*Etoile de Séville*, que défendirent vainement Gardoni et M[me] Stoltz, *Blanche de Nevers*, *Rose de Castille*, etc. En somme, ce Meyerbeer au petit pied, qui ne manquait ni d'invention, ni d'instinct théâtral, ni de qualités d'orchestrateur, se perdit en délayant ces dons originels dans une production hâtive et bousculée. Il importe de noter que cette conscience artistique absente de ses compositions, Balfe la retrouva dans la carrière qui lui valut en Angleterre le plus durable renom, celle de chef d'orchestre. A ce point de vue spécial, il a laissé la réputation d'un artiste du goût le plus sûr.

Classons encore parmi les nationaux, et même avec un caractère local plus marqué, Alexandre Macfarren, qui travailla sur place en employant des maté-

riaux indigènes, car son opéra le plus célèbre, *Robin-Hood*, est un véritable album de folk-lore où le compositeur a réuni une suite de mélodies empruntées aux traditions populaires. Ses qualités de notateur patient, d'érudit scrupuleux et aussi d'excellent technicien se retrouvent également dans son *Don Quichotte* et son *Charles II*. Il y a eu une sorte de dynastie de Macfarren; son frère Walter Cecil fut un compositeur d'œuvres religieuses, et son beau-fils, W. Davenport, a écrit de la musique de chambre et de piano ainsi que des traités d'enseignement. Mentionnons encore un compositeur popularisé par sa carrière aventureuse autant que par sa production, Wallace, l'auteur de *Lurline, Haritana, Mathilde de Hongrie, le Triomphe de l'Amour, la Fleur du Desert*, et le successeur de Macfarren dans sa chaire de l'Université de Cambridge, Ch. Stanford, très longtemps apprécié pour ses oratorios, ses symphonies, sa musique de chambre.

Une série différente, qui nous ramènera à Balfe et à ses tentatives cosmopolites, comprend Pierson (de son vrai nom Pearson), qui séjourna longtemps en Allemagne; le Maltais Shira, élève du Conservatoire de Milan, ville où fut joué son premier opéra *Elena*, auteur d'*Il Fanatico per la musica* et de *i Cavalieri di Valenza*, représentés à Lisbonne; l'Italien Mazzinghi, qui collabora plusieurs fois avec Reeve, Ratton, compositeur nomade, qu'illustrèrent un moment l'opéra de *Rose* et le drame biblique d'*Hezekiah*.

Deux Bache (Fred et Walter) connurent l'un et l'autre la grande notoriété, celui-ci comme capellmeister, celui-là comme auteur de musique de chambre et de lieder pour piano. Covons fit jouer plusieurs opéras, *Pauline, Thorgrim, Garibaldi* et *Signa*.

Sir Arthur Sullivan, dont la réputation fut considérable et qui mourut en 1900, correspond au type du compositeur qui s'adonne à des spécialités variées et ne se cantonne pas dans le genre grave. Mélodiste d'une valeur exceptionnelle, il a écrit une grande quantité de musique sérieuse et laissé un bagage important, entre autres un oratorio, *la Lumière du monde*, et aussi plusieurs opérettes dont le succès fut éclatant. Les livrets, de Gilbert, satirisent les institutions anglaises, et autre part on ne les comprend pas; excepté le *Mikado*, qui a eu un succès remarquable, surtout en Allemagne. *Pinafore* et *Patience* sont les plus populaires en Angleterre. Remarquons d'ailleurs, avec M. Albert Soubies, à propos de ce genre de l'opérette dont quelques spécimens nous ont été présentés à Paris, la *Geisha* de Sydney Jones, *The Shop Eirl* de Caryll, *Florodora* de Le Stuart, que la plupart des compositeurs d'opérettes ont, à la différence de leurs confrères français, écrit des œuvres d'un caractère tout différent, opéras, ouvertures, musique de chambre, oratorios même, et qu'il en résulte pour l'historiographe une difficulté d'ordre tout spécial dans le classement des productions musicales.

A titre d'exemples, parmi les artistes qui se sont plus spécialement adonnés à l'opérette, Lutz a écrit entre temps de la musique religieuse; Alfred Cellier a donné un grand opéra, *Pandore*, en Amérique, où il a passé de longues années; Frédéric Clay a composé des opéras, de la musique pour drames et des cantates, une *Lalla Rookh* entre autres. Déjà Reed, particularité curieuse, avait donné ses premières petites pièces, à deux ou trois personnages seulement, au moment précis où Offenbach faisait une tentative analogue à Paris, on sait avec quel succès.

Mme Sophie Gay, qui a répété beaucoup de lieux communs sans les contrôler, a prétendu dans ses *Salons de Paris* que l'Angleterre est le pays le moins musical de l'Europe. Il y a autant de ridicule que d'iniquité dans ce jugement sommaire, qu'a réfuté une très intéressante étude sur la musique anglaise (M. Valetta, Revue musicale italienne). L'opinion d'après laquelle tout Anglais a nécessairement la voix et l'oreille fausses est un risible préjugé. Il faut toujours se souvenir que Londres n'est point l'Angleterre; dans les villes du Nord, les ouvriers ont de grandes sociétés chorales d'une habileté étonnante. Londres n'a rien de pareil. Nombre de chanteurs et de chanteuses nés en Angleterre ont laissé dans l'art une trace profonde. Les témoignages relatifs aux époques antérieures sont abondants et concluants. On peut le prouver aussi aisément pour le XIXe siècle, où ne manquent pas les célébrités de ce genre.

Elisabeth Billington fut un nom longtemps en vedette et reste une physionomie légendaire. Son existence aventureuse occupa les journaux qui étaient déjà friands de ce genre. De retour en Angleterre après un orageux voyage à Naples, elle y fit la plus brillante fortune et recruta un public enthousiaste tant à Drury Lane qu'à Covent Garden. Beaucoup d'autres noms se sont inscrits au livre d'or des cantatrices britanniques : Mme Dicksons, qui fut mise en parallèle avec Elisabeth Billington; Mme Wood, qui fut tour à tour la Suzanne applaudie des *Noces de Figaro* et la Rezia acclamée d'*Obéron;* Mme Bishop, célèbre dans le continent entier, et qui compte parmi les plus admirées Desdémones de l'*Otello* de Rossini; Adélaïde Kemble, Clara Novello, Miss Wilson, Miss Romer, la créatrice des *Croisés* de Bénédict; Catherine Mayer, une des notoires Lucies de Lamermoor; Louisa Aynes, Katharine Stephens, qui mourut comtesse d'Esler; Anna Thillon, qui créa à Paris les *Diamants de la couronne* et la *Paix du diable*.

A mentionner de nombreux chanteurs célèbres dans des genres variés, Kelly, Wilob, Templeton, Braham, aussi applaudi dans l'interprétation de la musique de Haendel que dans le répertoire théâtral; William Knyvett, Ed. Lloyd, chanteur de musique religieuse; Heather, Thomas Cooke, Phillips, interprète magistral des oratorios de Haendel et de Haydn; Bartleman, Sims Reeves, un ténor formé à l'école italienne et qui rapporta en Angleterre la méthode vocale de Mazzucato; William Cummings, May, réputé pour sa contribution dévouée à l'enseignement populaire. Vers 1870-80, des oratorios furent chantés avec une perfection incomparable par Helen Lemmens Sherringtons, Janet Patey, Sims Reeves et Santley. En ce qui concerne les professeurs de chant, André Costa est resté célèbre parmi les maîtres venus du dehors, moins pour la qualité d'ailleurs réelle de son enseignement que pour avoir inauguré la série, qui jamais plus ne sera clôturée, des procès entre élèves et professeurs.

Groupons également les compositeurs de musique de chambre et de symphonies, nombreux en Angleterre pendant le dernier siècle : Kawling, Foy, Stephen, Elvey, un des champions les plus saillants et les plus autorisés du fonds classique; George Osborne, qui a écrit d'excellents quatuors, mais qu'ont surtout popularisé ses morceaux de salon d'une facture élégante, sinon très personnelle; le capell-meister Loder, dont les symphonies furent exécutées en Allemagne; Stephens, l'auteur d'une remarquable symphonie en *sol*

mineur; Cowen, déjà marqué sur la liste des producteurs dramatiques; Sterndale Bennet, qui connut les honneurs décernés en Angleterre aux grands musiciens, reçut le titre de chevalier, octroyé par la reine Victoria, le même jour que Benedict et Stephen Elwey, eut la consécration suprême des funérailles à Westminster et reste classé par la critique anglaise comme auteur d'une symphonie en *sol* mineur. A défaut de relief des idées originales, elle se recommande par une certaine élégance de forme et aussi par de solides qualités de technique. Il y a aussi de la grâce avec d'heureux détails mélodiques dans la cantate *The May Queen* du même compositeur et dans sa musique de piano.

Un élève de Sterndale Bennet, Harmston, mérite encore d'être signalé, ainsi que Wale, Potter, Gadsby, Villiers Stanford, William Shakespeare, Swinnerton Heap, Percy, Pitt, Hubert Parry, Mackenzie. M. Edward Elgar, qui a écrit non seulement de la musique instrumentale, mais les oratorios célèbres du *Songe de Gérontius* et des *Apôtres*, a été anobli, ainsi que MM. Mackenzie, Stanford et Hubert Parry.

Le chef d'orchestre « pris en soi » est un produit tantôt national, tantôt naturalisé de l'autre côté de la Manche, mais cette différence d'origines s'efface vite, et nous parlons d'artistes vraiment anglais les uns et les autres, quel qu'ait pu être leur état civil, quand nous citons Sanderson, François Cramer, représentant d'une dynastie célèbre, lui-même spécialisé dans la direction des festivals; Th. Smart, qui mourut presque centenaire après avoir fait entendre dans ses concerts Jenny Lind et la Malibran. Michel Costa mélangea le profane et le sacré avec la même maîtrise, tour à tour « conducteur » éminent de concerts symphoniques, d'auditions d'oratorios et d'exécutions théâtrales. A John Ella revient l'honneur d'une invention qui devait être bientôt pastichée dans le monde entier, celle des programmes analytiques.

Le lot des virtuoses est fourni par les violonistes Mori, né de parents italiens et élève de Viotti Holmes, Carrodus; parmi les violoncellistes, Powel, Lindley, Reinagle, célèbre pour la justesse de son jeu et ses qualités de son; parmi les flûtistes, Garden, Nicholson, James, Towsend, Lindlay; parmi les hautboïstes, Fisch et Barrett; parmi les trompettistes, Harper et Morrow. Dans la fabrication instrumentale, un Français établi à Londres, Fréchot, exerça une grande influence sur le perfectionnement des cuivres, et George Hart sur la lutherie. La méthode de Mac-Farlane pour le cor à clefs est devenue classique.

Les pianistes de premier ordre ont formé une véritable légion en Angleterre pendant toute la durée du siècle. En tête vient Latour, un Français, qui s'attacha au service du prince de Galles (George IV); Cramer, qui devait faire un très long séjour dans la Grande-Bretagne, où il mourut en 1858, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, et son élève Baker. Goodban, Coqgius, Clifton, se partagèrent entre la virtuosité et l'enseignement; Salaman, excellent technicien et exécutant renommé, fut un puissant vulgarisateur dans la série de ses conférences sur l'histoire de la musique, et la méthode de piano de Chalonner eut un tirage considérable. Signalons aussi Sidney Smith parmi les auteurs de morceaux de salon.

L'Irlandais John Field est une des plus intéressantes figures de cette galerie de virtuoses. Il s'était formé à une élégante et substantielle mais dure école, celle de Clémenti. La légende raconte que le vieux maître, l'ayant emmené en Russie, le laissait, par avarice, confiné dans sa chambre, faute d'une pelisse lui permettant de braver les frimas, tandis que lui-même gardait le monopole des leçons à vingt-cinq roubles le cachet. Field devait prendre plus tard une brillante revanche et devenir le professeur le plus recherché comme l'exécutant le plus applaudi à Pétersbourg et à Moscou.

La même nomenclature doit encore comprendre un grand nombre d'artistes qui connurent une vogue durable : Bottomby, Mme Dussek et sa fille Olivia; Meves, qui reçut les encouragements de Hummel; Neat, mort en 1877, qui, dans sa première jeunesse, avait connu Beethoven et qui perpétua la tradition de Field; Winter et Woolff, Cudmore, qu'on pourrait traiter de virtuose protéiforme, car, dans la même séance, à Liverpool, il joua successivement trois concertos de Kalkbrenner, de Rode et de Cervette sur le piano, le violon et le violoncelle; Joseph Hart, un des bons élèves de Cramer, en compagnie duquel Jean Beale exécuta, dans une circonstance solennelle, un morceau à deux pianos. Henri Bertini a surtout marqué parmi les artistes établis à Paris, où il a laissé surtout une réputation d'excellent éducateur formé à l'école de Hummel, mais il était né à Londres ainsi que Pio Cianchittini, le « Mozart anglais », fils de Véronique Dussek.

On formerait un autre groupe avec Fanny Davies, Lialmark, d'origine scandinave, Clark, Ed. Kinght, Mavins, Mme Gunn, qui marquèrent tous dans l'enseignement. A la série des enfants prodiges se rattacha Aspull, qui, à huit ans, interprétait sans effort les compositions les plus ardues; Sterndale Bennett, qui se fit applaudir au Gewandhaus; Richards, formé par Chopin et qui fut un technicien remarquable; le compositeur Ch.-Ed. Horsby, qui avait eu Moscheles pour maître; Harris, exécutant et professeur.

A la série moderne appartiennent Dora Schirmacher, Léonard Berwich, Fanny Davies, Donald Tovey. Parmi les harpistes il convient de citer miss Dibdier, Chatterton et surtout Paris-Alvar, qui fut un des premiers à utiliser les ressources de la harpe à pédales. L'influence d'un séjour en Allemagne étendit et agrandit sa manière; il mourut à Vienne, harpiste de la Chambre impériale, laissant un ensemble d'œuvres intéressantes.

La fabrication instrumentale ne pouvait manquer de prendre une importance considérable dans un pays aussi industrieux que l'Angleterre. Parmi les facteurs de pianos se trouvait au premier rang la maison Bradwood and Sons, fondée en 1702, et la fabrique Collard, actuellement dirigée par Charles Lukey. Gilkes et John Betts comptent parmi les grands luthiers. Quant aux facteurs d'orgues, ils se sont fait généralement remarquer par leur goût pour la construction monumentale. Elliott et Hill établirent le grand orgue de la cathédrale d'York, qui coûte environ cent cinquante mille francs; composé de trois claviers à la main et d'un clavier de pedales, il contient environ huit mille tuyaux, dont trois jeux de trente-deux pieds ouverts, un bourdon et une bombarde de trente-deux pieds. Hill construisit seul le grand orgue de Birmingham (trombone de trente-deux pieds, bourdon, deux bombardes, quatre trompettes). On doit à Flight et Robson un autre monstre instrumental, l'Appollonion construit à Londres. Plusieurs Anglais ont collaboré à la facture française d'une façon qui a daté. La manufacture Abbey, établie à Paris, a produit d'excellents instruments et introduit

dans notre fabrication le mécanisme anglais, et le levier pneumatique, destiné à remédier à la dureté excessive des claviers dans les orgues de dimensions gigantesques, a été inventé par Barker.

La liste des organistes comprend une grande quantité de noms. En tête et au début vient l'improvisateur Samuel Wesley, qui traitait la fugue à la manière de Haendel et qui a abordé tous les genres de composition. L'organiste de la chapelle royale, C. F. Horn, eut un fils, Charles-Edward, qui écrivit des oratorios et des opéras-comiques. Guillaume Horsley se distingua également comme organiste et comme compositeur de glas et de musique instrumentale et religieuse.

Mentionnons encore François Linley, aveugle de naissance; Charles Kuyvett, réputé à la fois comme exécutant sur l'orgue, directeur de concerts de musique ancienne et accompagnateur; Russell, George Cooper, Mather, Coombe, Nathaniel Cooke, Pratt, Chipp, Dakeley, Henry Smart et son oncle George Smart, qui introduisit en Angleterre plusieurs ouvrages de Beethoven; Jacob, auteur de psaumes et de glas, qui alterna avec Samuel Werley et Crotel l'exécution des fugues et des préludes de Bach et Haendel devant des auditoires de plusieurs milliers de personnes.

Crotch restera, dans cette suite d'organistes, le prototype du virtuose doué d'une excessive et dangereuse facilité; dans son bagage considérable l'oratorio de la *Palestine* est le seul qui paraisse mériter quelque survie. A Vincent Novello, organiste de style qui fut aussi éditeur de musique religieuse et publia de 1829 à 1832 toute la musique de Purcell alors connue, il faut ajouter Kemp, qui illustra musicalement Shakespeare, Ford, Abraham et Thomas Adams, ce dernier compositeur et improvisateur également réputé; John Goss, Cutler, Logier, l'inventeur d'un « chiroplaste »; Howgill, Paddon, Jonathan Blevitt, G.-L. Lambert, l'aveugle Samuel Chappell, les Camidge, le traducteur des œuvres didactiques d'Albrechtsberger Merrick, Joseph et J.-J. Harris, Hamerton, Head, Peace, Attwood Walmisley, l'auteur du célèbre madrigal *Sweet Flowers*, qui connut un instant la vogue du conférencier avec les causeries « illustrées » sur l'histoire de la musique; Hopkins, qui ne fut pas seulement un exécutant remarquable, mais qui a laissé un livre sur l'orgue consciencieux et substantiel; J.-A. Baker, Fawett, Marshall, Gavoler, Edw. Gladstone, qui marqua dans la composition de musique d'église; les trois Turle (James, Robert et William), Roggors, Steggal, Stewart, chargé de représenter l'Irlande, en 1872, à la grande fête de la paix; Elisabeth Stirling, Edm. Turpin, Wingham, Garrett, Best, le plus célèbre organiste de la Grande-Bretagne.

Vers 1840 s'affirma le perfectionnement de la musique d'église; après quelques résistances aussi, les petites chapelles des sectes ont beaucoup amélioré leur répertoire. Chaque jour de l'année on chante des morceaux de Tye, Tallis, Byrd, Gibbons, Morley, Child, Humfrey, Purcell, Weldon, Croft, Clark, Boyce, Battishill, Wesley, Attwood, Walmisley, Goss, Stamer, Sullivan et d'auteurs plus récents. Vers 1840 également commença l'expansion des grandes sociétés chorales qui existent dans chaque ville, et qui remplacent la musique du théâtre. Mais cette vogue a eu une contre-partie : le peu d'expansion au dehors des productions les plus significatives des compositeurs anglais, plus estimés en Europe pour ainsi dire sur parole et d'après leur réputation, que réellement connus. Leur valeur n'en est pas moins réelle, et des œuvres religieuses telles que les compositions de J. Warren, à qui l'on doit également une nouvelle édition de la *Cathedral music* de Boyce, méritent d'être hautement estimées. La réputation des oratorios de Henry Leslie (1822-1896), le fondateur de la célèbre société chorale pour l'exécution des motets de Bach et des madrigaux, aurait dû aussi gagner des sympathies effectives à ce remarquable compositeur de l'autre côté du détroit. En Grande-Bretagne on met sur le même plan les oratorios d'Ouseley, qui s'apparente à Bach et à Haendel dans *Saint Polycarpe* et dans *Hagar*.

Arrivons au folk-lore. Bunting a ressuscité les anciens airs irlandais en y touchant d'une main légère et en les harmonisant avec autant de délicatesse que de sûreté. Stevenson eut au contraire le tort, peu apparent quand il accomplit son œuvre de vulgarisation, beaucoup plus grave aujourd'hui où nous voulons que l'on remonte aux sources sans les altérer par des modernisations intempestives, de dénaturer certaines cantilènes de la verte Erin au moyen d'arrangements d'un goût douteux. Il n'en obtint pas moins le prix de la coupe d'argent de l'*Hibernian-Catch-Club*. L'ancienne musique galloise, d'une saveur si prononcée et qui porte le nom courant de musique cambrienne, a eu pour résurrecteur John Parry, qui, à l'exemple de tant d'autres compositeurs anglais, emprunta à Walter Scott la donnée dramatique d'*Ivanhoë* pour écrire une partition d'opéra. On lui doit l'intéressante collection du *Harpiste gallois* et aussi la vulgarisation de mélodies écossaises triées par les assemblées de « bardes » ou de « ménestrels » qu'il présidait. Observons ici qu'un artiste homonyme, pour le nom et pour le prénom, un autre John Parry, s'était, au XVIII[e] siècle, livré à des travaux analogues. C'était aussi un « barde » appartenant à une famille vouée traditionnellement à la culture de la harpe galloise et du style musical des aïeux.

Le docteur Jebb a publié une collection considérable et d'un réel intérêt documentaire de morceaux liturgiques des XVI[e] et XVII[e] siècles, et Sandys a recueilli un grand nombre de noëls de l'ouest de l'Angleterre. Dans la même série doivent être rangées les publications de Clark, le secrétaire du *Glee-Club*. William Beale donne un grand nombre de *glees*. N'oublions pas dans cet ordre de compositions J.-H. Cletton, Th. Forbes, Walmisley, Stafford Smith, Stevens. William Beale s'essaya aussi dans le madrigal à la façon anglaise, qui n'a guère qu'un rapport onomastique avec le madrigal des anciennes époques. Il existe encore une société des madrigaux, fondée en 1741.

A côté du véritable folk-lore, dont la valeur ne saurait être contestée et qui reste original toutes les fois qu'on n'en a pas soumis les échantillons à un travail de modernisation maladroite, un genre mixte et composite, beaucoup moins savoureux, bien qu'il comporte souvent l'emploi du thème expressif, a eu une vogue considérable : nous voulons parler des ballades et des romances de Georges Linley, de Saint-Glover, de Klose, de J.-P. Knight, de lady John Scott, de Thomas Moore. Ces pages d'album ont eu une vogue mondaine considérable, et, malgré les imperfections, le flottement, l'imprécision d'une forme souvent peu artistique, on peut supposer que certains motifs conservés par la mémoire populaire prendront un jour le caractère de folk-lore, quand le

nom de l'auteur aura été oublié depuis longtemps. Ce mode de cristallisation fut, on n'en saurait douter, l'origine de plusieurs mélodies auxquelles est attribuée généralement une floraison spontanée.

L'Angleterre a toujours eu une spécialité intéressante, celle des dilettantes de grande race appartenant au milieu aristocratique, qui ne se détache jamais du grand mouvement d'art. Une des figures les plus caractéristiques en ce genre fut celle du comte de Westmoreland, le promoteur de la création de la *Royal Academy of music.* Artiste et soldat, il prit à Vienne les leçons de Mayseder avant de prendre part aux campagnes de Portugal et d'Espagne, où il joua un rôle apprécié. Son grade de lieutenant général et les missions diplomatiques dont il avait été investi ne l'empêchèrent pas de poursuivre sa carrière musicale, d'écrire sept opéras, des messes et des pièces instrumentales.

Les matières qui constituent les diverses parties de la science, de la théorie, de l'histoire et de la littérature musicale ne pouvaient laisser indifférent l'esprit anglo-saxon, d'une vitalité si intense. Dans le traité sur la construction des théâtres de l'architecte Saunders sont résumées des expériences d'un vif intérêt. La lettre de Robertson à notre savant compatriote Millin sur la manière de rendre les sons perceptibles aux sourds, un mémoire de Faraday sur la production du son par la flamme dans les tubes et la dissertation du fils de Herschel sur le son comptent aussi parmi les documents qui méritent d'être retenus. Si la cantate de Rossini exécutée en 1861 a véritablement naturalisé le canon dans la famille des instruments de musique, on peut ranger dans la même série de contributions à l'étude de l'acoustique musicale les expériences d'un major du génie de l'armée des Indes, Goldringham, qui utilisa l'artillerie des forts de Madras pour expérimenter la vitesse du son. On doit à Home deux mémoires sur le tympan et la structure de l'oreille, à Campbell l'article *Acoustic* de l'Encyclopédie d'Edimbourg; à Mullinger Riggius, un résumé substantiel de la même science; au physicien Cooper, des *memoranda;* à John Ellis, des travaux sur la détermination de la hauteur des sons; au docteur Buchanal, des analyses physiologiques; à G. Field, des *Aperçus de philosophie analogique;* à John Tyndull, un livre célèbre sur le son, et à W. Reminyton l'ingénieuse invention du *Colour organ.*

L'harmonie a inspiré un certain nombre de traités didactiques : ceux de Relfe (dont le *Lucidus ordo* reproduit les données générales de l'abbé Vogler), de Burrowe, du Français Jouves qui traduisit Albrechtsberger et publia les curieux *Arcana musicæ,* et reprit une conception singulière du professeur Morgan : la *Harmonic Cards,* jeu de cartes destiné à l'apprentissage de l'harmonie. R.-M. Bacon avait projeté une encyclopédie musicale dont John Bishop devait être un des principaux collaborateurs; il dut s'en tenir à l'établissement du plan. Bishop a rendu de grands services comme éditeur de musique classique, principalement pour le compte de la maison Rol. Sa connaissance du français, de l'allemand et de l'italien lui permit d'introduire en Grande-Bretagne la traduction de nombreux ouvrages théoriques de Fétes, Czerny, Spohr et Baillot. Le même groupement d'écrivains spéciaux comprend le lieutenant-colonel Macdonald, l'abbé d'Ouseley, Goss, Hamilton, Heweth, Greffith Jones, Danneley, auteur d'une trop sommaire encyclopédie et d'une grammaire musicale; Alfred Day, Crome et Dulwary, qui se sont occupés de l'art du violon, l'un au point de vue théorique, l'autre dans le sens historique. L'enseignement et la diffusion de la musique furent également très redevables à Jonh Curwen, à H.-Ch. Banister, auteur du *Text-Book of music,* et à Hullah.

L'histoire musicale proprement dite forme une copieuse bibliothèque rien que pour la proportion afférente au XIXe siècle, au début duquel se place la consciencieuse *Biographie musicale* du révérend William Bingley. Ces deux volumes, qui ne manquent pas de substance, seraient d'un emploi plus pratique si l'auteur n'avait cru devoir remplacer l'alphabétisme par l'ordre chronologique, peu favorable aux recherches. Comme il était facile de le prévoir, la plupart des historiens portèrent leur effort sur les manifestations propres du génie anglais. Hawes réunit de substantielles compilations, réimpressions et textes, notamment la collection nationale des *Triomphes d'Oriana.* William Chapel s'assigna pour tâche de détruire le préjugé, très répandu de l'autre côté de la Manche comme jadis chez nous, d'après lequel la race serait inapte à la production musicale, foncièrement et préventivement destituée de toute originalité. Son œuvre est considérable : une grande part lui revient, comme travail et comme honneur, de la luxueuse édition où revivent les Bad, les Morleys, les Gibbons, les Dowland et autres maîtres de la grande époque.

M. Rimbault peut être regardé comme le véritable chef, le maître autorisé et écouté et, en certaines parties, l'initiateur de ce qui se rapporte aux études musicales historiques en Angleterre. Il a enrichi de notes excellentes les œuvres, publiées à nouveau, des vieux compositeurs, de Byrd à Purcell. Son édition du *Messie,* de Haendel, au texte duquel il a joint l'instrumentation ajoutée par Mozart, est un modèle du genre. On lui doit aussi l'arrangement pour piano de beaucoup de partitions de Spohr, de Macfarren, de Balfe, de Wallace. Il est mort en 1876.

Une quantité de monographies mériteraient d'être étudiées séparément : études de Dewar sur la poésie et la musique irlandaises; de Dauney sur les mélodies écossaises; d'Evaux sur la musique hébraïque; de Bowles sur quelques instruments notés dans le Roman de la Rose; de Jackson, la traduction du traité arabe de musique d'Abdallah ben Khaledune; de Villar, d'un traité sur la musique de l'Hindoustan; de Fowkes, un opuscule sur la « lyre indienne »; de Gardiner, des essais sur l'esthétique musicale; de Roc, des études d'analyse du rythme; de John Walker, de curieux essais de notation de la parole; de Belfour, la traduction du poème de Yriarte sur la musique; de Stafford, une histoire abrégée de la musique (traduite par Mme Fétès).

Les anecdotes de Burgh sont d'une fantaisie assez amusante. Le célèbre ouvrage sur les révolutions du théâtre musical en Italie, écrit en italien par l'Espagnol Artraga, a été traduit en anglais, dès le début du XIXe siècle, par un de nos compatriotes, le baron de Ronoron, maréchal de camp dans l'armée royale, émigré avant la Terreur. Nous avons également une histoire de l'opéra italien à Londres pendant une période septennale par Ebbert, qui s'était remis à diriger ce spectacle. George Hogarth, le beau-père de Charles Dickens, polygraphe abondant et critique influent du *Times,* publia en 1838 une histoire appréciée de l'Opéra en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre. L'*Excursion chez les musiciens de*

l'Allemagne d'Edouard Holmes et la vie de Mozart sont aussi des ouvrages à consulter, ainsi que les travaux de John Hiles. On peut enfin classer parmi les bons essayistes Chorley, qui a laissé une suite d'appréciations piquantes sur *la musique et les mœurs en France et en Allemagne,* composition originale rééditée sous un autre titre.

Cataloguons enfin les livres de M. Stewart Chamberlain, qui sont un bon appoint de la bibliothèque wagnérienne; le *British musical Biography* de J.-B. Brown; l'*History of english Music* de C. Willeby; *Masters of french Music* d'Arthur Hervey; la *Musique d'opéra au dix-neuvième siècle* de R.-A. Streatfield; la remarquable vie d'Alexandre Scarlatti de E.-J. Dent; la vie de Johannès Brahms de Florence May; le grand et précieux Dictionnaire de Grove, dont J. Hipkine fut un des principaux collaborateurs et dont M. Fuller-Mailland a donné une nouvelle édition très enrichie. M. Arkwight a popularisé, grâce à sa *Old english Edition,* les vestiges rarissimes, jusque-là inédits, de la musique anglaise primitive. Citons aussi quelques musicographes amateurs : MM. Beatty Kingston, Morthon Latham, W.-H. Hadow, rédacteur en chef de la nouvelle *Oxford History of music,* M. Barclay Squire, M. Wooldridge.

A l'importance de la musique religieuse devait logiquement correspondre toute une littérature s'y rapportant. Elle contient entre autres œuvres remarquables les travaux de Gauntlett sur la réforme du chant ecclésiastique et ceux de Flemeng visant le rétablissement de l'orgue dans les églises d'Ecosse.

Une étude sur la musique anglaise au XIXe siècle serait incomplète si elle négligeait la presse périodique, qui a tant d'influence en Angleterre, et les journaux, si nombreux, dont la musicographie est une rubrique appréciée. Tout au début du siècle, nous mentionnerons pour mémoire le journal italien publié à Londres par Pananti et qui contient quelques morceaux de critique musicale. Quant aux modernes, il convient de citer avec éloge les critiques musicaux du *Times,* Hueffer et Martland; Davison, dont l'autorité fut appréciée dans le même grand quotidien et qui dirigea l'excellent organe spécial intitulé *Musical World* ainsi que le *Musical Examiner,* le critique du *Morning Post,* Glover, en même temps compositeur, chanteur et virtuose; Joseph Bennett, du *Daily Telegraph;* Praeger, du *Musical Standard;* Percy Betts, du *Daily News;* Mme Wyld, du *Standard;* Hersee, de l'*Observer* et du *Globe,* et la plupart des critiques qui collaborent au *Musical Times,* au *Musical Trade Review,* au *Magazine of Music,* au *Piano,* au *Musical review,* au *Monthly Musical Record,* au *Musical Herald,* au *New-musical Spiccion,* au *Standard.*

De nombreuses sociétés musicales ont prospéré à Londres au XIXe siècle. A celles que nous avons déjà citées il convient d'ajouter : *Musical Union, Sacred Harmonic Society, Royal Albert Hall, Choral Society, London Symphony Orchestra, Popular Concerts, Société philharmonique, Queen's hall Orchestre,* la société chorale *The Bach Choir,* le *Magpie Madrigal Society* (sans compter les associations qui ont un but spécial, telles que le *Purcell Society,* qui n'existe que pour éditer les ouvrages de Purcell). Quant aux maisons d'édition, si la plus justement célèbre est celle qu'a fondée Vincent Novello, Chappell, Bossey, Cramer, Wecker, Morley, Enoch, Williams, Metzler, Angener, Francis Day, Ascherberg, Curwen, Donajowsky, Forsyth, Hopwod, Paterson, Vincent, Reynolds, viennent aussi en bon rang. L'histoire de la musique anglaise au XIXe siècle n'est donc pas négligeable, comme on l'a trop souvent prétendu, mais représente au contraire une suite d'efforts tenaces et souvent heureux.

CAMILLE LE SENNE, 1914.

L'OPÉRA ANGLAIS AU XVIIᴱ SIÈCLE[1]

Par Romain ROLLAND

Les Masques. — Henry Lawes.
Matthew Locke. — La chapelle du capitaine Cook.
Henry Purcell.

Depuis l'époque des Moralités, des airs chantés étaient introduits au cours de toutes les représentations dramatiques, en Angleterre; et c'était un usage constant, au XVIᵉ siècle, d'avoir des intermèdes musicaux entre les actes. Les pièces de Shakespeare, de Ben Jonson, de Beaumont et Fletcher, font un abondant emploi de la musique. On sait quelle place elle tient particulièrement dans le théâtre de Shakespeare, qui en parle souvent, avec un amour profond; ses œuvres offrent de nombreux prétextes à des chants, des dialogues lyriques, des cortèges, des chœurs, des marches, des danses; et certaines de ses pièces semblent presque des drames lyriques. Nombre des airs qu'il employa nous ont été conservés dans des recueils du temps, et réédités depuis[2].

Mais il y avait en Angleterre un genre de théâtre qui offrait un large champ à la musique et qui donna naissance à l'opéra anglais : c'étaient les *Masques*. Spectacles de cour, ils se rapprochaient plus du Ballet français que de l'opéra. Ils étaient venus d'Italie, au commencement du XVIᵉ siècle[3], très probablement en passant par la France[4]. Fort en faveur sous les Tudors, ils restèrent, de l'avènement de Jacques Iᵉʳ à la Révolution de 1648, la plusi mportante des fêtes à la cour d'Angleterre. Ils avaient un caractère mythologique et allégorique, plutôt que dramatique. Un luxe effréné s'y déployait[5]; et les plus grands artistes du temps, depuis Holbein jusqu'à Inigo Jones, furent chargés de la mise en scène et des costumes. Tous les genres de spectacles y étaient associés : lyrisme, dialogue dramatique, intermèdes comiques, allégories païennes, actualité satirique, danses, travestissements, chants, musique instrumentale, décors et machines, tout le pouvoir d'illusion d'une mise en scène merveilleuse[6]. Tant de richesses diverses risquaient de compromettre l'équilibre de l'œuvre. A vrai dire, le seul artiste qui réussit à le maintenir fut Ben Jonson qui, de 1604 à 1631, composa les poèmes de presque tous les Masques et ballets de la cour[7]. Par la puissance de son génie, à la fois érudit, plein de verve vigoureuse et de grandeur morale, il fit de ce spectacle un magnifique genre littéraire et théâtral. Il joignit au *Masque* lyrique *l'Antimasque* comique, et fondit ainsi en une seule toutes les formes dramatiques. Il était secondé par un artiste de sa taille, le fameux architecte Inigo Jones, qui fit la mise en scène de plus de vingt-cinq

1. BIBLIOGRAPHIE : Dʳ WILIBALD NAGEL, *Geschichte der Musik in England*, 1897, Strasbourg, 2 vol. — C. HUBERT H. PARRY, *The Oxford History of Music*, t. III : *The Music of the seventeenth Century*, 1902, Oxford. — ALBERT SOUDIES, *Histoire de la Musique : Iles Britanniques*, 1904, Flammarion. — WILLIAM CHAPPEL, *Popular Music of the olden Time*, 2 vol., Wooldrige. — EDWARD NAYLOR, *Shakespeare et la musique*, 1896, Londres, Dent. — HUGO JOH. CONRAT, *La musica in Shakespeare* (*Rivista Musica Italiana*, 1903) — Dʳ OSCAR ALFRED SŒRGEL, *Die englischen Maskenspiele*, 1882, Halle. — HERBERT ARTHUR EVANS, *English Masques*, 1897, Londres. — PAUL REYHER, *Les Masques anglais : étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre, de 1512 à 1640*, 1909, Hachette. — EUTERPE, *a Collection of Madrigals and other English Vocal Music of the 16 th and 17 th Centuries, edited by Ch. Kennedy Scott, published by the Oriana Madrigal Society* (12 volumes parus). — HENRY PURCELL, *Œuvres complètes* (édition de la Société Purcell; 18 volumes parus). — ARNOLD DOLMETSCH, *Select english Songs and Dialogues of the 16th and 17th Centuries.* — W. BARCLAY SQUIRE, *Purcell's Dramatic Music* (*Sammelbände der Internat. Musik-Gesellschaft*, juillet-sept. 1904). — *Purcell as Theorist* (*Ibid.*, juillet-sept. 1905). — ROMAIN ROLLAND, *La vie musicale en Angleterre, au temps de la Restauration, d'après le journal de Peppys* (*Riemann-Festschrift*, 1909).

2. On trouvera dans la brochure de Hugo Conrat : *La musica in Shakespeare*, quelques chansons du *Soir des Rois*, de *Comme il vous plaira*, et de *Mesure pour mesure*, conservées par des recueils de Morley et du Dʳ John Wilson, contemporain de Shakespeare. Le plus beau de ces airs shakespeariens est la chanson du Saule d'*Othello*, qu'on a retrouvée dans le *Lutebook* de Th. Dallis, professeur de musique à Cambridge, à la date de 1583 (*Othello* est de 1602), et que Chappel a rééditée. — Ces mélodies ont en général les caractères de la chanson populaire anglaise : joie ou mélancolie tranquilles, affectueuses, saines, un peu monotones.

3. La première mention qu'on en connaisse est de 1512. Le soir de l'Épiphanie, Henri VIII fit l'essai d'un divertissement « à la manière d'Italie, appelée *Maske*, chose que l'on n'avait pas encore vue en Angleterre ».

4. Voir Brotanek : *Die englischen Maskenspiele*, 1902. Vienne.

5. *Le Triomphe de la Paix* de Shirley, en 1631, coûta 21 000 livres, — environ 2 millions 520 000 francs d'aujourd'hui.

6. L'odorat même n'était pas oublié dans cet enchantement de tous les sens. Aux nuages de certains ballets étaient mêlées des vapeurs parfumées.

On trouvera, dans le pittoresque et abondant ouvrage de M. Paul Reyher sur *les Masques anglais*, de nombreuses descriptions de ces spectacles, en particulier le récit détaillé d'une représentation de 1618, où l'on donna, à la cour, un Masque de Ben Jonson et de Inigo Jones : *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*

7. On en possède vingt-six.

Masques[1]. Malheureusement, ces deux puissantes personnalités devaient finir fatalement par entrer en conflit; et ce fut l'architecte qui l'emporta, en 1631.

« La peinture et la charpenterie sont devenues l'âme du Masque, écrivait amèrement Ben Jonson. Jusqu'où ira-t-il, ce costumier? Demain, il sera le *Dominus-fait-tout*, le *Dominus factotum* du Masque. »

La beauté poétique du Masque disparut, à partir de ce moment, sacrifiée à la mise en scène. Mais, par une heureuse compensation, la musique prit sa place.

D'abord, la musique des Masques ne consista que dans quelques airs détachés et des danses; les grands compositeurs Elizabéthains, avant tout polyphonistes, ne collaborèrent point à ce genre d'œuvres, qui leur paraissait inférieur; ils l'abandonnaient à l'amusement des dilettantes. Mais, vers le commencement du XVII[e] siècle, quand se fit sentir dans presque tout l'Occident la révolution musicale, dont les Florentins furent les champions les plus marquants, et qui devait aboutir au triomphe de la mélodie, du chant *solo*, le genre secondaire du *Masque* se trouva être naturellement un champ d'expériences pour le nouveau style.

La tendance vers le chant *solo* se dessinait alors dans toute la musique anglaise, même dans la musique d'église de W. Byrd, de Thomas Morley, de John Bull, de Orlando Gibbons[2]. Le luth fut ici, comme dans les autres pays, un des principaux agents du style nouveau, que préparaient inconsciemment Thomas Morley et John Dowland. En 1601, un an avant la publication en Italie des *Nuove Musiche* de Caccini, qui passent pour le point de départ du nouvel art du chant, paraissaient en Angleterre deux recueils d'*Ayres*, qui offrent des analogies avec les monodies de Caccini : l'un de Robert Jones, l'autre de Campion et de Rosseter. Il y avait toutefois cette différence essentielle entre les chants anglais et les chants florentins que ceux-ci cherchaient à suivre les rythmes et les nuances de la déclamation parlée, tandis que ceux-là étaient franchement mélodiques : cette différence persista, au cours de presque tout le siècle.

Les premiers compositeurs célèbres de *Masques* furent Alfonso Ferrabosco et Thomas Campion. Le premier était fils d'un musicien italien établi en Angleterre, au milieu du XVI[e] siècle, et ami de Byrd. Il était joueur de viole, gentilhomme de la chambre de Jacques I[er], et publia en 1609 un livre d'*Ayres*, où se trouvent un certain nombre de chansons écrites pour des *Masques* de Ben Jonson, qui avait pour lui une affectueuse estime. — Thomas Campion fut une personnalité de haute valeur : à la fois musicien, poète, auteur dramatique, critique littéraire, critique musical, et médecin. Il joua un peu en Angleterre le rôle d'un Vincenzo Galilei à Florence. Comme le remarque justement Davey, « un homme d'une aussi vaste culture était mieux fait qu'un musicien spécialisé dans son art, pour adopter le style nouveau. » Il en fut le champion déclaré, aussi bien dans ses écrits littéraires que dans ses compositions musicales. Son traité musical de 1618 manifeste, en même temps qu'une aspiration décidée vers la tonalité moderne, une franche antipathie pour la polyphonie savante; il veut que la mélodie soit simple et s'attache à l'exacte expression des paroles. Il appliqua ses principes dans ses nombreux volumes d'*Ayres* et dans ses *Masques*, dont le plus célèbre fut exécuté à Whitehall, le jour des Rois 1607[3]. Les airs, conservés jusqu'à nous, ont un agréable caractère populaire. L'orchestre, assez nombreux, était divisé en plusieurs groupes : d'un côté de la scène, cinq luths, une bandore, une sacquebute, un clavecin, et deux violons; de l'autre, neuf violons et trois luths; au milieu, sur un endroit élevé, « à cause du son perçant des cuivres », six cornets; et des hautbois, dans la coulisse[4].

Robert Johnson, qui écrivit des airs pour des pièces de Middleton, de Ben Jonson, et de Beaumont et Fletcher, fut aussi très en faveur comme compositeur de *Masques*.

Campion avait, dans le *Ballet des Lords*, en 1613, fait un curieux essai de déclamation poétique sur un accompagnement musical. Mais le premier qui introduisit dans les *Masques* le style récitatif à l'italienne fut un Français d'origine, établi en Angleterre, Nicolas Lanier, né en 1588 à Greenwich, musicien, acteur et peintre, que Charles I[er] envoya en Italie pour y négocier, en 1627, l'achat de la collection du duc de Mantoue, et qui devint maître de la musique du roi, plus tard *Marshal* de la corporation des musiciens (1636). Il mourut en 1666. La musique qu'il écrivit pour un *Masque* de Ben Jonson, représenté en 1617 chez lord Hay[5], offre le premier exemple connu en Angleterre de *stilo recitativo*. On trouvera dans le livre de M. H. Parry, un fragment d'un autre *Masque* de 1637, qui est tout à fait une déclamation musicale à la façon de Monteverdi. Lanier connaissait bien aussi la manière française, comme on le voit dans tel de ses *Dialogues Pastoraux*[6], qui semblent d'un Ballet de la cour des Valois, attardé.

Le succès de Lanier et sa situation prépondérante sur les musiciens anglais préparèrent la conquête de l'art anglais par l'art italien. Charles I[er] ne ménageait pas ses faveurs à la musique nouvelle. L'ancien art madrigalesque disparaissait[7]. Les *Masques* atteignirent, sous son règne, à l'apogée de leur splendeur; et l'on a pu dire que les spectacles de Whitehall ont servi de modèles à la cour de France[8]. Le roi, la reine et la jeune noblesse dansaient dans les intermèdes. La plus célèbre de ces représentations

1. Inigo Jones, après avoir voyagé en Italie et en Danemark, devint surintendant des bâtiments du prince Henri, puis du roi (à partir de 1615). Il mourut en 1652, pendant la guerre civile, qui l'avait ruiné.

2. M. Hubert Parry a bien montré cette évolution, dans le troisième volume de l'*Oxford History* (chapitre V : *Signs of Change in England*).

3. Voir, dans l'ouvrage de M. Reyher, la description de ce *Ballet pour les noces de lord Hay*. C'est, de tous les *libretti* de Masques, celui qui présente le plus d'indications precises sur le rôle de la musique.

4. Les comptes du règne de Jacques I[er] montrent qu'on avait des orchestres de 60 à 80 musiciens.

Les airs de Campion pour le *Masque* de 1607 ont été souvent réédités. On en trouvera quelques fragments dans le livre de Parry.

5. *Le Ballet des amants redevenus hommes*. On lit sur le *libretto* : « Tout le Masque fut chanté, à la manière italienne, *stylo recitativo* ».

6. Le genre du *Dialogue*, qui apparaît déjà dans le *Ballet pour les noces de lord Hay* (1607), ne fut nulle part plus cultivé qu'en Angleterre. C'était une sorte de scène dramatique de chambre, accompagné d'un ou de deux luths.

7. Les grands madrigalistes moururent au commencement du règne de Charles I[er] : Byrd, en 1623; Gibbons, en 1625; Dowland, en 1626; Bull, en 1628. La dernière publication d'une collection de madrigaux en Angleterre est de 1639.

8. L'influence des deux cours était réciproque. Les musiciens français étaient en grande faveur auprès de Charles I[er]. Ainsi le violoniste Bocan, que Charles I[er], prétend Sauval, consulta toujours pour ses Ballets.

fut *le Triomphe de la Paix* de Shirley, en 1634. La même année, le jeune Milton donnait, au château de Ludlow, son magnifique *Comus*, avec musique de Henry Lawes [1].

Henry Lawes et son frère William furent les chefs de la nouvelle école récitative anglaise. William, qui était l'aîné de dix ans, fut tué, pendant la Révolution, au siège de Chester, en 1645. Henry, né en 1595, fut chanteur et instrumentiste à la chapelle royale. Les meilleurs poètes du temps, Milton, Herrick, Waller, Cartwright, Killigrew, étaient ses amis, et le célébrèrent à l'envi. Il était poète lui-même, homme d'esprit et de sens critique. Pendant la Révolution, il fut privé de ses emplois; il les recouvra, à la Restauration, et mourut en 1662. Il publia plusieurs volumes d'*Ayres and Dialogues* (1653, 1655), et fut surtout fameux comme auteur et acteur de *Masques*. Malgré son italianisme, il était patriote anglais; dans une longue préface à ses *Ayres* de 1653, il combat l'engouement de ses compatriotes pour les Italiens et l'ardeur qu'ils mettaient à se rabaisser eux-mêmes. Il n'en était pas moins un disciple des Italiens, — et non pas des Italiens de son temps, mais de ceux de 1600, des premiers créateurs de l'opéra florentin. Comme il l'expose lui-même dans la préface de son deuxième livre d'*Ayres*, il voulait que la musique fût la servante de la poésie et suivît fidèlement les rythmes et les accents des mots et de la phrase. Il employait une sorte d'*Aria parlante*, ou de *Parlando arioso*, d'une exactitude littérale et un peu froide : il faisait de la maigreur des harmonies d'autant plus une vertu qu'il n'était guère capable d'écrire autrement. Sa scène célèbre d'*Ariane, assise sur un rocher, dans l'île de Naxos, et se lamentant sur l'abandon de Thésée* (premier livre d'*Ayres*, 1653) rappelle la manière de Monteverdi, dans son *Arianna* de 1608, avec moins de génie, mais avec une déclamation vraie, pathétique sans exagération; le défaut est le même que celui du *lamento* de Monteverdi : la longueur excessive du morceau finit par le faire paraître d'une monotonie accablante. Lawes écrivit un grand nombre de *Dialogues* (*Vénus et Adonis, Caron et Philomèle, le Temps et un Pèlerin*); certains touchent au drame. Ainsi, cette scène qui semble une illustration musicale de *Paul et Virginie* : *Une Tempête, Cloris en mer, près de la terre, est surprise par l'ouragan*; *Amintor, sur le rivage, attend son arrivée.* Mais on n'y trouve aucun essai dramatique ou pittoresque; c'est le ton habituel des airs-récitatifs, calqués sur les inflexions de voix d'un diseur de salon. Tout cela n'aurait pour nous qu'un intérêt historique, sans la grâce mélodique que montre Lawes, dans quelques airs. On y sent parfois, à son insu peut-être, un reflet des chants populaires où s'exprime l'âme anglaise, avec une bonhomie aimable et ingénue. Il y a dans ces petites œuvres peu de prétention artistique, mais une sincérité et un charme innocents; on s'explique la faveur dont elles ont joui parmi les amateurs anglais du temps, qui s'adonnaient au chant avec passion [2].

La guerre civile, la victoire des puritains, le *Common Wealth* (1647-1656), furent pour la musique une époque d'épreuves. Depuis longtemps déjà, l'orage s'annonçait; les puritains proscrivaient la musique corruptrice; et un de leurs premiers actes, pendant la guerre, fut de détruire les orgues et les compositions musicales, sur lesquelles ils purent mettre la main [3]. Les musiciens, dépouillés de leurs charges, souffrirent cruellement, à part un petit nombre qui trouvèrent un refuge dans de riches familles; plusieurs moururent de misère [4].

Cependant, l'évolution musicale ne fut pas arrêtée; et, par un phénomène curieux, paradoxal en apparence, les puritains eux-mêmes en furent inconsciemment les agents les plus efficaces. Comme le montre finement M. H. Parry, les Anglais, très conservateurs d'esprit, n'avaient pu se décider encore entre les traditions de l'ancien art, qui avait sa forteresse dans la musique d'église, et le nouveau style à l'italienne. Les puritains leur épargnèrent la peine de choisir. Ils abattirent brutalement, à coups de hache, l'ancien art religieux. La tradition fut tranchée. Impossible de revenir en arrière. La musique religieuse se trouvant supprimée, toute la sève musicale se porta dans l'autre rameau de l'arbre, qui demeurait intact : la musique profane. Celle-ci bénéficia aussitôt d'une vogue incroyable; tout le monde s'y livra : elle était le seul passe-temps toléré. — Bien plus; ce que la frivolité de la cour de Charles Ier n'avait pu faire, l'intolérance maladroite des puritains l'accomplit : ils provoquèrent la création de l'opéra anglais. L'opéra, le plus licencieux des genres de la musique profane!... En effet, les puritains avaient interdit le théâtre parlé : on inventa des spec-

1. Ce poème admirable, qui est une sorte de Triomphe de la Chasteté, a peu de traits communs avec les autres Masques anglais. Sans parler de son parfum moral, et presque religieux, il rétablit nettement la suprématie de l'œuvre poétique. La musique n'en est qu'un accessoire. Certains airs du *Comus* ont été réédités dans toutes les grandes histoires de la musique anglaise. (Voir H. Parry.)

Milton était fils d'un excellent compositeur-amateur, dont on a conservé plusieurs madrigaux. Lui-même chantait bien, jouait de l'orgue et du luth. Il alla en Italie et y assista, en 1639, à de fameuses représentations d'opéra, au théâtre Barberini de Rome. Son *Tractate on Education* fait à la musique une place importante dans l'éducation et dans l'hygiène. Avec un sens pratique, qui est bien de sa race, il conseille, après les exercices athlétiques, « pendant qu'on se sèche et qu'on se repose avant le repas, de récréer et calmer les esprits fatigués, par les solennelles et divines harmonies de la musique », et — mieux encore — après le repas, « pour assister et aider la nature dans la première digestion, et pour renvoyer au travail l'esprit satisfait ».

2. M. A. Dolmetsch a publié de charmants airs de Lawes dans sa collection de *Select english Songs of the 17th Centurie*. — M. H. Parry donne, dans son histoire, quelques fragments du récitatif d'*Ariadne*, et du *Dialogue de Caron et de Philomele*. — L'éditeur Novello a publié un très joli madrigal à cinq voix, d'un caractère tout à fait mélodique : *Cupid detected* (1653).

3. Une ordonnance du Parlement, le 9 mai 1644, confirma expressément ces destructions qui, d'ailleurs, étaient alors presque entièrement accomplies.

Cependant, les Puritains n'étaient pas ennemis de la musique, mais de ses abus; et les plus grands d'entre eux l'aimaient profondément. Un ennemi comparait Cromwell à « Saül qui, lorsque l'Esprit du mal le saisissait, cherchait à le calmer par le charme harmonieux des sons ». Cromwell prit à son service John Hingston, qui avait été au service de Charles Ier, et le chargea d'enseigner la musique à ses filles. Il assistait aux concerts, organisés par Hingston dans sa propre maison, et où se rencontraient parfois avec le Protecteur des dilettantes du parti royaliste. Il montra la largeur de son intelligence dans son attitude à l'égard de John Wilson, luthiste et chanteur préféré de Charles Ier. Wilson avait suivi le roi à la guerre, et n'avait jamais renié ses convictions. Cromwell ne l'en chargea pas moins, en 1650, du professorat de la musique à Oxford. Bien plus : Wilson osa publier, en 1657, le *Psalterium Carolinum : The Devotions of his Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*; et il ne fut pas inquiété.

4. En 1656, les musiciens anglais signèrent une pétition, rédigée par Hingston, où ils imploraient le secours de l'État, et annonçaient la disparition totale de la musique anglaise, si on ne venait pas à leur secours.

Pendant cette période, Oxford fut le principal foyer de la vie musicale. On y donnait des concerts hebdomadaires dans les collèges. Wilson contribua beaucoup à cette activité. C'était une oasis, en dehors des troubles du reste de l'Angleterre; et Oxford garda sa suprématie artistique, jusqu'au retour du roi à Londres, en 1660.

tacles chantés, — des conversations avec musique. Pour éviter la comédie, on créa l'opéra.

Ce fut le 23 mai 1656 que William Davenant [1] fit à Rutland House le premier essai d'opéra anglais, sous le titre : *The First Days Entertainment* (*Le Divertissement du premier jour*), « déclamations et musique à la façon des anciens ». Le corps de l'œuvre consistait en deux discussions en prose, l'une entre Diogène et Aristophane sur les inconvénients et les avantages de l'opéra, l'autre entre un Parisien et un Londonien sur les beautés comparées de leurs villes, — le tout entremêlé de musique vocale et instrumentale, par Henry Lawes, Dr Colman, captain Cook, et George Hudson. — Trois mois après, Davenant et les quatre mêmes musiciens, auxquels se joignit Matthew Lock, donnèrent une pièce entièrement chantée : *The Siege of Rhodes* [2], dont ils étaient les acteurs. Vinrent ensuite, en 1658, *The Cruelty of the Spaniards in Peru*; en 1659, *The History of sir Francis Drake* et *Marriage of Ocean and Britannia*. Les Anglais, on le voit, étaient attirés par les sujets d'opéras historiques, voire d'histoire contemporaine, et spécialement navale. — La musique de ces œuvres a disparu [3].

Le retour des Stuarts ne fit que consacrer officiellement le changement qui s'était produit dans la musique. Ils recueillirent les fruits de ce qui avait été semé pendant la République. Ce fut l'âge d'or de la musique anglaise, une sorte de printemps, qui n'eut point d'été : car après, ce fut fini [4]. Charles II avait ramené de France des musiciens français, et le goût du style pompeux et théâtral; il introduisit ce style, même à l'église [5], fit former un orchestre à cordes sur le modèle des 24 violons, et fit appel aux artistes étrangers. Dès 1660, une compagnie d'opéra italien donna des représentations à la cour, sous la direction de Giulio Gentileschi [6]. Dans les années qui suivirent, s'établirent à Londres, en 1666, les frères Vincenzo et Bartolommeo Albricci, compositeurs d'opéras et élèves de Carissimi; à la même époque, Giovanni Battista Draghi, parent du maître de chapelle de la cour de Vienne et plus tard (1677-84) organiste de la chapelle privée de la reine Catherine de Bragance; le grand violoniste Niccolò Matteis, qui révéla à l'Angleterre, en 1677, les œuvres de G. B. Vitali et de Bassani; le célèbre chanteur Francesco Grossi, dit *Siface*, qui vint en 1687, et Pietro Reggio de Gênes, qui fut le premier grand professeur de chant italien à Londres, et y mourut en 1685. En même temps, le Français Louis Grabu, installé à la cour de Charles II, en 1666 ou 1667, y reçut la direction de la musique du roi, et, malgré l'opposition des musiciens anglais, resta en faveur jusqu'à la Révolution de 1688. La musique française avait trouvé une ardente protectrice dans la maîtresse de Charles II, Hortensia Mancini, qui organisa dans son palais de Chelsea des exécutions dramatiques et musicales sur le modèle français. Charles II essaya de faire venir Lully [7]; mais il n'y réussit pas. Il dut se contenter de Cambert, qui s'installa à Londres, en 1673, y devint, dit-on, surintendant de la musique du roi, et y mourut en 1677, après avoir fait représenter sa *Pomone* et ses *Peines et Plaisirs de l'amour*. Grabu, de son côté, donna à Londres plusieurs opéras, dont le plus connu est l'*Albion and Albanius* de 1685, qui est du plus pur style Lullyste [8]. Enfin, non content d'attirer les musiciens italiens et français en Angleterre, Charles II donnait à quelques jeunes artistes de sa chapelle des bourses de voyage pour aller étudier l'art étranger sur le continent. Ce fut ainsi que Pelham Humphrey, de 1664 à 1667, se forma à Paris, sous la direction de Lully.

Malgré toutes ces influences, la musique anglaise réussit à dégager et maintenir sa personnalité, jusqu'à la fin du XVIIe siècle; et elle produisit alors les deux principaux maîtres du théâtre lyrique en Angleterre [9] : Matthew Locke et Henry Purcell.

*
* *

Matthew Locke était de la génération formée pendant la République, qui arriva à son plein développement dans les dix premières années du règne de Charles II [10]. Né vers 1630, à Exeter, et élève d'Edward Gibbons, il écrivit d'abord de la musique pour des trios et chœurs.

1. Davenant, après avoir été au service du roi, s'était réfugié en France, où il vit sans doute les représentations d'opéra italien à Paris (l'*Orfeo* de 1647). Puis, il avait voulu passer en Amérique, fut capturé par les vaisseaux du Parlement, et finalement relâché, grâce à Milton.

2. L'œuvre était intitulée : « représentation selon les règles de l'art de la perspective dans le décor, avec des paroles chantées en récitatif. » (On avait voulu éviter le nom d'opéra). C'était une « pièce héroïque », écrite, selon Davenant, « pour célébrer le courage et l'amour conjugal ».

3. Un passage de Davenant definit le récitatif musical « un style tragique plus élevé que le parler ordinaire », et où « la musique prête ses ailes aux envolées de la poésie ». C'était bien le principe de l'opéra florentin. Dans *la Cruauté des Espagnols au Pérou*, Davenant avait tâché de faire aussi rentrer dans les formes théâtrales nouvelles les pantomimes et les danses burlesques de l'ancien Antimasque.

Le seul type de représentation musicale qui ait été conservé du temps de la République, est un Masque de Shirley : *Cupid and Death*, dont la musique était de Christopher Gibbons et de Matthew Lock. Parry en donne des extraits dans son histoire. Il y a là quelques morceaux instrumentaux intéressants. — Pour la date, on hésite entre 1653 et 1659.

4. Rien ne donne une idée plus riante de la vie musicale dans les premières années de la Restauration que le Journal de Samuel Peppys (1632-1703), noté jour par jour, de 1659 à 1669. — Il faut y joindre quelques renseignements du Journal d'Evelyn, contemporain et ami de Peppys.

5. On ne doit pas dire pourtant, comme on l'a fait, même en Angleterre, que Charles II suivait l'exemple de Versailles, quand il établissait dans sa chapelle l'usage d'un orchestre à cordes exécutant des *Sinfonie* et des *Ritornelle* entre les diverses parties de l'Antienne, qui était dramatisée et devenait une suite de *soli*, duos trios et chœurs. En 1662, la chapelle de Versailles n'existait pas encore, et l'on en était resté à l'ancienne tradition du chant polyphonique, sans accompagnement instrumental. Ce n'est qu'à partir de 1679 qu'on trouve à la chapelle royale de France quelque chose d'analogue à la chapelle d'Angleterre. Ici encore, il y a eu sans doute influence de la cour anglaise sur la cour de France, en échange de tout ce que la France, d'autre part, lui donnait.

6. Un nouvel essai d'opéra italien eut lieu à Londres, en 1674.

7. L'acteur Thomas Betterton fut envoyé en France, dans cette intention.

8. La partition d'*Albion and Albanius, an Opera, or Representation in Musick*, poème de Dryden, se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. C'était un opéra politique. Albion représentait le roi Charles II, Albanius le duc d'York. On voyait Augusta (Londres), Democratie et Zelota, séducteurs d'Augusta, Archon (Monk) qui ramenait Albion. On mettait en scène, sous une forme allégorique, la conjuration papiste de Titus Oates, la rébellion de Monmouth. A la fin, triomphait Albion, avec sa compagne Acacia ou l'Innocence. — La musique a été trop sévèrement jugée par les critiques anglais et allemands. Grabu n'avait sans doute aucune originalité; mais il était un bon musicien, très au courant de l'art français; et il est curieux que ce maître de la musique du roi d'Angleterre, après vingt ans de séjour en Angleterre, soit resté si irréductiblement français qu'on peut se demander, après avoir lu son opéra, s'il avait jamais entendu une page de musique anglaise.

9. Sous la Restauration, Londres eut deux théâtres d'opéra établis par ordonnance royale : le *Kings Theater*, ouvert au Drury Lane, en 1663, et le *Duke's Theater*, celui de Davenant. En 1682, les compagnies se fondirent sous le nom de Royale compagnie de comédiens.

10. Voir William H. Cummings : *Matthew Locke, composer for the Church and Theatre* (I. M. G., octobre-décembre 1911).

Masques, comme le *Cupid and Death* de Shirley, en 1653. Il fut un des auteurs du premier opéra de Davenant, *le Siège de Rhodes* (1656). Au retour de Charles II, il écrivit, en 1661, la marche du couronnement, collabora à nombre de représentations dramatiques (dont plusieurs arrangements de Shakespeare), publia de la musique religieuse, de la musique instrumentale, des écrits polémiques, qui lui firent beaucoup d'ennemis, et, en 1675, la musique de la *Psyché* de Shadwell et de *la Tempête* de Shakespeare (arrangée par Dryden), sous le titre : *The English Opera.* Il était le premier à publier de la musique dramatique anglaise sous ce nom d' « opéra ». Locke passa au catholicisme; il fut organiste de la reine Catherine de Bragance, et il mourut en 1677.

Il était plein d'admiration pour ses œuvres, si l'on en juge par la préface de *The English Opera*, où il vante la souplesse et la variété de son talent, ainsi que la hardiesse de ses modulations. Son intérêt principal au théâtre tient peut-être à ce qu'il y fut aussi un compositeur de musique instrumentale. Non seulement il est un des musiciens anglais qui ont le plus contribué à former le genre de la Suite [1]; mais avec lui, la symphonie commence à jouer un rôle dans le drame. *La Tempête*, écrite en 1667, est précédée d'une ouverture qui, avec une hardiesse prématurée, mais intéressante, s'efforce d'illustrer l'action. Cet « air de rideau » (*Curtain tune*) commence lentement et doucement, monte, s'anime, se déchaîne, puis retombe, s'évanouit peu à peu, et s'éteint [2]. Dans sa musique vocale, Locke s'efforce de bien dessiner les contours du récitatif, d'en varier la monotonie, en l'entremêlant de petites symphonies et de petits chœurs, simples, rythmiques, qui alternent avec les soli. En somme, on n'est pas encore bien loin des *Masques*, avec lesquels une pièce comme *Psyché* a de la parenté. Mais on sent chez Locke un instinct scénique, un pressentiment des destinées de la musique et des puissances cachées de la symphonie dramatique; il avait la curiosité de ce qui pourrait être fait, de ce qui devait être fait après lui. Locke n'était qu'un précurseur. Mais il vit, avant de mourir, les débuts de Purcell, qu'il contribua à faire connaître, et qui lui consacra plus tard une Ode Funèbre [3].

Henry Purcell, le plus grand compositeur anglais du XVIIe siècle, naquit probablement en 1658. Son père, chanteur à la chapelle royale, mourut en 1664, laissant une veuve et quatre enfants dans le besoin. Le petit Purcell avait, par bonheur, un oncle qui s'occupa de lui avec beaucoup d'affection. Locke, ami du père, le protégea aussi. A six ans, l'enfant entra à la chapelle royale, alors dirigée par le capitaine Cook. Cook, sur lequel on trouvera des détails pittoresques dans le Journal de Peppys, était un excellent musicien, compositeur, chanteur, et surtout éducateur de premier ordre. Il forma tous les grands compositeurs anglais du temps : Pelham Humphrey, Michel Wise, John Blow et Purcell. Tous apprirent de lui, dans la musique d'église, une déclamation expressive et mélodique; sa chapelle fut une école de style dramatique, où Purcell se forma a l'opéra [4]. L'état matériel de la chapelle n'était pas brillant. Le roi s'en occupait peu. Les enfants souffraient de disette, ils étaient misérablement vêtus. Mais l'enthousiasme de Cook les soutenait et les surexcitait. Il y avait là un foyer d'art intense et brûlant, moins favorable à la formation du goût que du génie; et en vérité, la musique qui est sortie de cette école est pleine de génie, fiévreux, mal équilibré, peu sûr de ses moyens d'expression, mais d'une sincérité et d'une hardiesse que la musique anglaise a rarement connues. Cook encourageait chez ses élèves l'audace créatrice. Presque tous furent d'une précocité surprenante. Pelham Humphrey, Blow, Purcell composaient et faisaient exécuter de la musique, à douze ans. — En 1672, après la mort de Cook, Purcell passa sous la direction de son ancien condisciple, Pelham Humphrey, artiste remarquable, parfois génial, qui n'eut pas le temps de donner sa mesure [5], mais dont quelques œuvres vivent encore par leur beauté et leur force d'expression. Pelham Humphrey était un champion du style français, qu'il avait appris à Paris même; et il l'enseigna à Purcell. — Après lui, en 1674, John Blow compléta l'éducation de Purcell. C'était un musicien savant et expérimenté, sinon d'une personnalité égale à celle de Humphrey. Il aida Purcell à réagir contre l'influence française. Très bon et très dévoué, il lui vint aussi en aide, dans ses difficultés matérielles. Grâce à lui, sans doute, Purcell fut nommé copiste à Westminster Abbey, en 1676 [6], et, avec l'aide de Locke, il entra en relations avec les notabilités littéraires du temps : Dryden, Shadwell, Aphra Behn. Il écrivit alors ses premières compositions dramatiques, de la musique de scène pour des pièces de ces poètes. Il fut entraîné, semble-t-il, par ses nouveaux amis dans une vie brillante et passablement scandaleuse. En 1678, il composa la musique pour *Timon d'Athènes*. Bien que l'ensemble de l'œuvre paraisse un peu bâclé, certains airs, comme celui de Georg : *The caress of lovers*, sont d'une beauté admirable, surchargés de vocalises à la façon de Stradella; mais ces vocalises ont un charme berceur et voluptueux [7].

En 1680, Blow céda à Purcell sa place d'organiste à Westminster Abbey. Purcell s'y distingua si bien que, deux ans plus tard, il fut nommé organiste à la chapelle royale. Ce fut pour lui le début d'une production musicale, riche et variée. L'œuvre capitale de cette époque fut *Dido and Æneas*, en 1680.

Dido and Æneas, composé pour un pensionnat de jeunes filles, à Chelsea, et probablement joué par

1. Il publia en 1656 un *Little Consort* (Petit concert à 3 parties pour violes et violon). Ce sont des suites, dont chacune se compose d'une Pavane, d'un *Ayre*, d'une Courante et d'une Sarabande.

2. M. H. Parry en donne des extraits.

Il y a aussi des danses dans *la Tempête*, et des « Symphonies de machines » dans *Psyché*.

3. On a réédité chez Novello la musique de *Macbeth*, attribuée à Locke. Cette attribution n'est pas exacte. Le style en est plus avancé, sans montrer d'ailleurs la curiosité de recherches pittoresques, qui caractérise Locke. Il est possible que Purcell y ait participé, tout à fait à ses débuts. Nul sens du mystérieux. Une absence totale de fantastique. Mais de la bonne humeur et une simplicité humoristique.
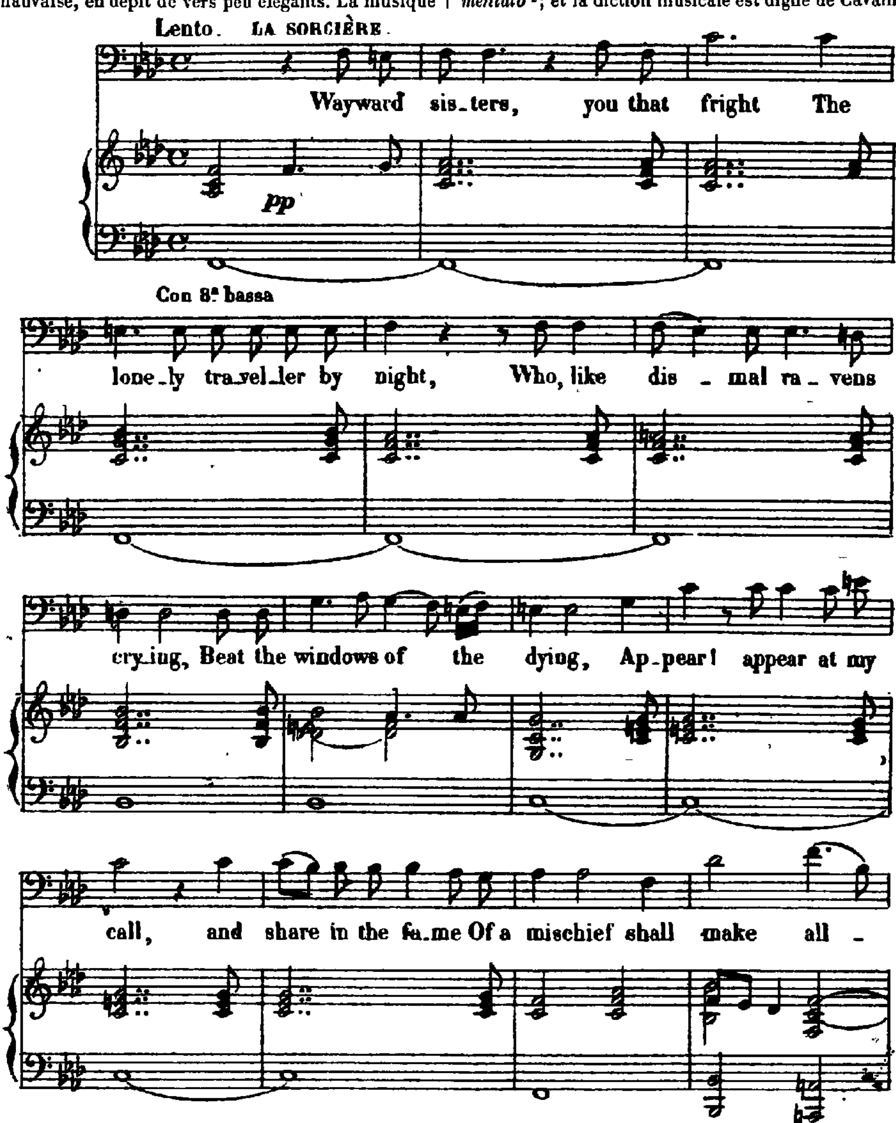
4. Cette musique religieuse de l'école de Cook consiste, pour la partie vocale, presque exclusivement en *soli*, duos, trios, quartettes. Les chœurs sont extrêmement réduits et, d'ordinaire, relégués à la fin. Parry donne quelques exemples d'admirable et émouvante déclamation, extraits d'Antiennes de Pelham Humphrey et de Blow. Il y a là d'étonnantes hardiesses harmoniques, qui choqueront, au XVIIIe siècle. Burney sera très sévère pour ce qu'il nommera *Les Crudités du Dr Blow* (*Dr Blows Crudities*).

5. Né en 1647, Pelham Humphrey mourut en 1674, à vingt-sept ans. Il écrivit peu de musique pour le théâtre (de la musique de scène pour *la Tempête*), mais de belles Antiennes, dont plusieurs sont encore chantées aujourd'hui. Elles sont rééditées chez Novello.

6. Il s'agissait de restaurer les œuvres classiques, après les destructions puritaines. Nul doute que ce n'ait été une excellente école pour Purcell. Il garda cette place, de 1676 à 1678.

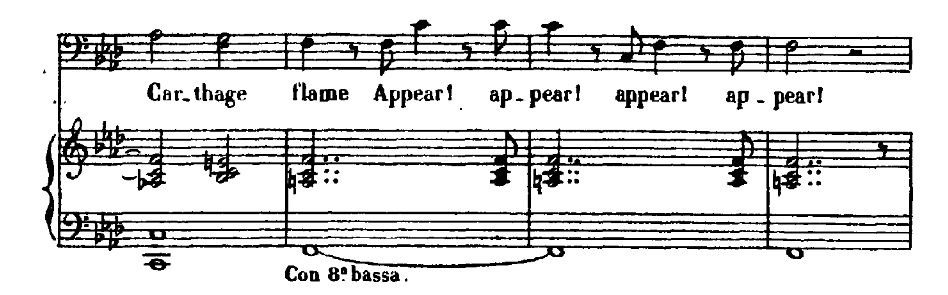
7. La *Purcell Society* a réédité la partition de *Timon*.

elles, est non seulement le plus pathétique et le plus touchant des opéras anglais, mais à peu près le seul opéra complet, où tout soit mis en musique d'un bout à l'autre, sans dialogues parlés[1]. — L'orchestre est naturellement très restreint : il consistait en deux violons, viole, basse et clavecin. La pièce, que M. Cummings a pu reconstituer complètement, est divisée en trois actes; et l'action n'est pas trop mauvaise, en dépit de vers peu élégants. La musique a un charme singulier. Elle est d'un art très délicat, beaucoup plus aristocratique que celui de Lully. Tout y est d'une extrême finesse, qui n'a rien d'appris, qui est toujours spontanée, juvénile; la vie matérielle manque un peu : on dirait un Van. Dyck élégant et pâle. — Les récitatifs sont beaux. Celui de la sorcière, au premier acte : *Wayward sisters*, est un des premiers exemples connus de *recitativo strumentato*[2]; et la diction musicale est digne de Cavalli.



1. L'Angleterre n'admit jamais, en somme, la forme de l'opéra entièrement chanté. Comme le dit plus tard Addison, dans *le Spectateur*, elle trouvait ridicule « d'entendre des généraux commander en musique, et des dames donner des messages en chantant ». Son idéal lyrique n'était pas très différent de celui de Molière : la comédie-ballet.

2. Dans les scènes précédentes, Purcell n'emploie que la basse chiffrée, avec clavecin. Ici, la situation devenant plus intense, il fait appel aux faibles ressources de coloris instrumental, dont il pouvait disposer avec son petit orchestre de pensionnat.



La scène des adieux et la mort de Didon suffiraient à rendre l'œuvre immortelle. Le récitatif a l'expression brisée, à bout de souffle, qui rend si poignant le monologue de l'héroïne de Berlioz, dans la même situation. L'air, construit sur une basse chromatique descendante continue, est certainement issu de l'art italien; il a quelque chose de classique et il est d'une émotion admirable, surtout dans le passage : « *Remember me!* » et dans la conclusion.

A

DIDON

pp

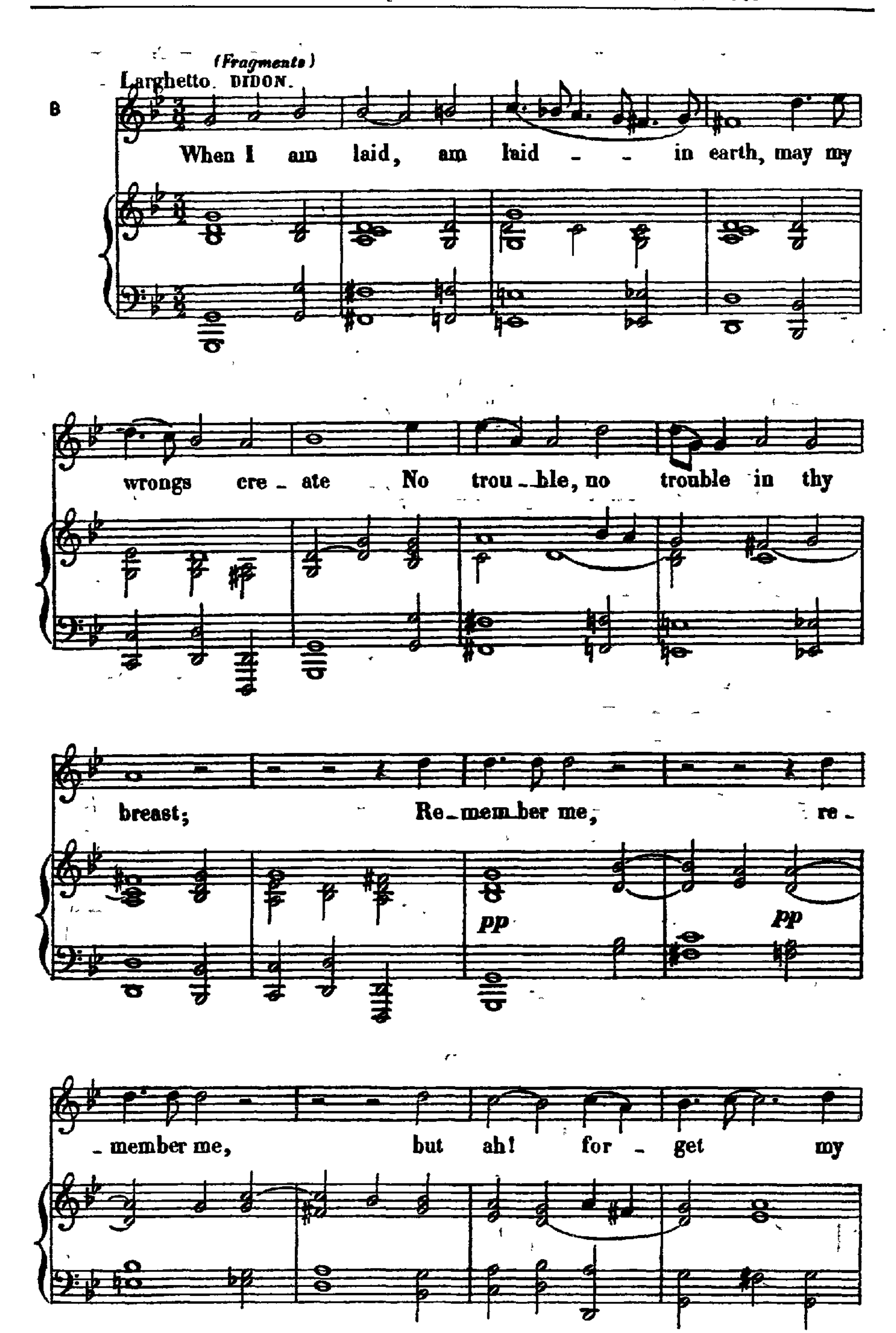
Thy hand, Belin_da; dark - - sha_desme: On thy

pp

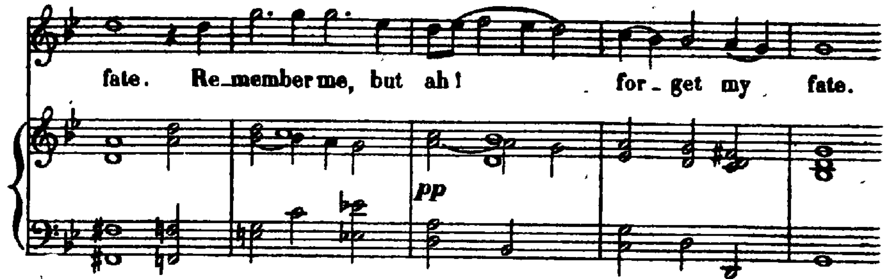
bo - som let me rest: More I would, but Death in-

_va_desme: Death is now a wel - come guest.

pp


B
(Fragments)
Larghetto. DIDON.
When I am laid, am laid - - in earth, may my
wrongs cre - ate No trou - ble, no trouble in thy
breast; Re - mem - ber me, re -
- member me, but ah! for - get my
pp
pp



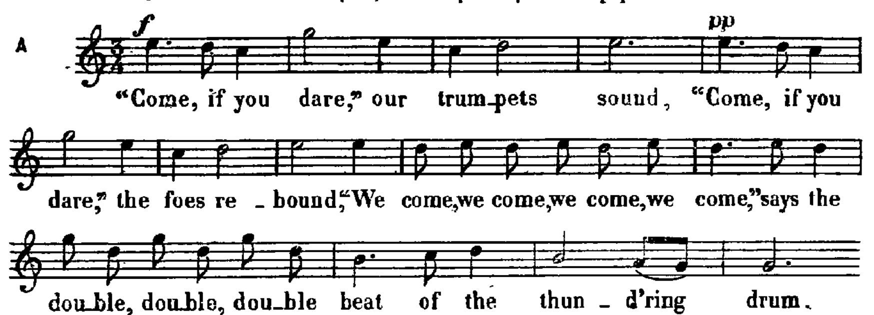


L'opéra se termine par un petit chœur, en canon, d'une poésie exquise, qui a la finesse de touche des maîtres madrigalistes de la fin du XVIe siècle; il laisse l'auditeur sous une impression de mélancolie voluptueuse et sereine[1]. — L'œuvre n'est pas sans défauts: trop d'ornements vocaux, une maigreur de développement, des chœurs homophones et pauvres, à la façon de Lully, enfin, comme dit Nagel, ces cadences abruptes, qui sont un vieil héritage de la musique anglaise. Mais tous ces défauts n'empêchent point que la *Didon* ne soit l'œuvre d'un compositeur de race et d'un vrai poète.

Purcell était alors sous le charme de l'art italien, et en réaction contre la musique française, dont il parle avec un superbe dédain dans la préface de ses *12 Sonates pour deux violons et basse*, de 1683[2]. Il devait, par la suite, revenir sur ce jugement trop sévère[3], quand la Révolution de 1688, en expulsant les Stuarts, livrés à l'influence française, permit de rendre justice à des voisins qui dès lors n'étaient plus dangereux[4].

La musique du Masque de Betterton, pour le *Dioclesian* de Beaumont et Fletcher, en 1690, rappelle, en maints endroits, l'art de Lully, mais elle est plus gracile. Purcell a une prédilection pour les harmonies délicates, les dissonances caressantes, les froissements de septièmes et de secondes, le mélange subtil du majeur et du mineur, les nuances fines et changeantes; il se complaît dans une lumière pâle, enveloppée, qui sourit comme un soleil de printemps au travers du brouillard léger. *Dioclesian* est un véritable petit opéra-ballet, dont les morceaux forment une suite qui se tient du commencement à la fin; il montre, malgré quelque monotonie de sentiment et de rythmes, une maîtrise de forme. Le trio et le chœur final, sur un mouvement de Passacaille : *Triumph victorious Love*, a une ampleur de développement toute hændélienne. L'orchestre est composé de flûtes, hautbois, trompettes et cordes.

Cependant Dryden, qui, suivant la mode du jour, après avoir été francophile, était devenu ardemment nationaliste, avait entrepris d'écrire avec Purcell un opéra britannique. Ce fut le *Roi Arthur*, le chef-d'œuvre dramatique de Purcell[5] (1691). Le poème, en vers blancs, a parfois une forte couleur barbare; et la musique exhale un délicieux arôme du sol natal. L'action se déroule au temps de la lutte des Bretons, sous Arthur, contre les envahisseurs Saxons, établis dans le Kent. La musique, presque tout épisodique, est réservée aux scènes féeriques ou pastorales; elle accompagne aussi un sacrifice religieux et barbare. Elle est imprégnée de la poésie des chansons populaires anglaises. Tel, le chant de victoire du premier acte : « *Come, if you dare* », *our trumpets sound*, le charmant air des bergers au second acte : *How blest are shepherds*, et l'air de Comus, au cinquième acte : *Your hay it ismow'd and your corn is reap'd*, qui est purement populaire.

A


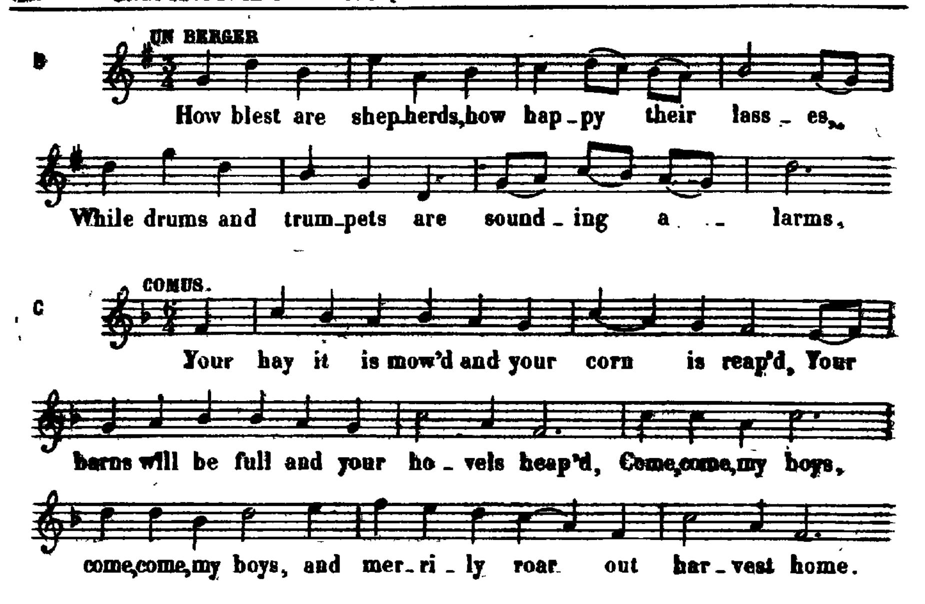
1. La *Didon* a été rééditée dans la collection de la Société Purcell, par Cummings. (Partition réduite, chez Novello.)

2. « Il est temps, dit-il, que l'Angleterre se dégoûte de la sécheresse et de la vulgarité musicale de nos voisins Français. »

3. Dans la préface du *Dioclesian* de 1690, il conseille de joindre à l'imitation italienne l'étude « de la manière française, qui donnera au style un peu plus de gaieté et d'esprit ».

4. Les troubles politiques firent, pour un temps, retomber Purcell dans des soucis matériels. Il dut momentanément reprendre son poste de copiste à Westminster. Puis, la situation s'éclaircit; et, pour l'entrée de Guillaume d'Orange et de la reine Marie, Purcell mit en musique une Ode de d'Urfey : *The Yorkshire Feast Song* (1689), une de ses plus grandes œuvres chorales. (Rééditée par la Société Purcell.)

5. *King Arthur, or the British Worthy, a dramatick opera.* — La musique ne fut pas imprimée du vivant de Purcell. Trois ans après sa mort, quelques airs furent publiés dans une anthologie de ses œuvres : l'*Orpheus Britannicus*, puis d'autres un peu plus tard. Nulle partition complète n'a été conservée. M. Cummings en a publié une reconstitution dans l'édition de la Société Purcell. (Partition réduite, chez Novello.) Les exemples suivants lui sont empruntés.



La fameuse scène du Génie du Froid, au troisième acte (*The Frot Scene*), a la gravité sombre et la hardiesse d'harmonies de certains *Adagio* de sonates de Vivaldi, dont J. S. Bach s'inspira.

(Fragments)
LE GÉNIE DU FROID.
Largo. *p*

What Power art thou, who from below, Hast made me rise un_willing ly and slow, From beds of ev_er_

Cresc.

- last — — — ing snow!

Seest thou not how stiff, how stiff and won - drous

old, - Far, far un - fit... to bear the bit - ter cold,

p

I can scar - ce - ly move or draw my

f *p*

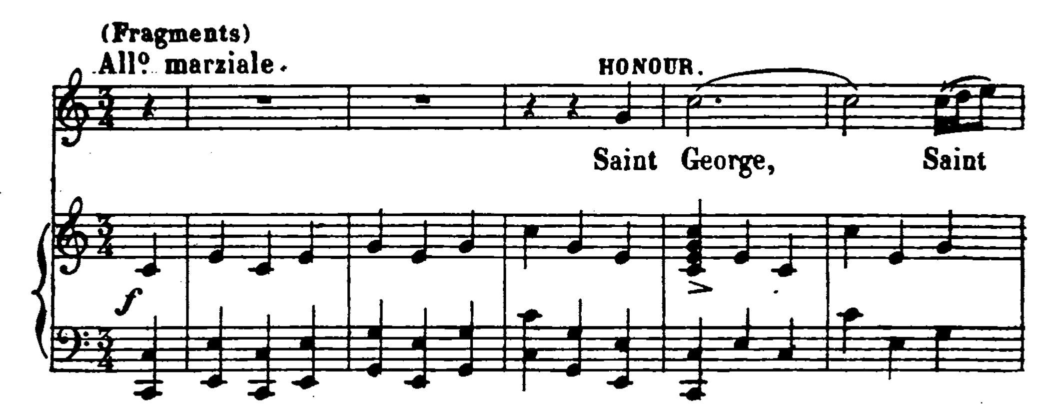
breath, can scarce - ly move or draw my breath; Let me,
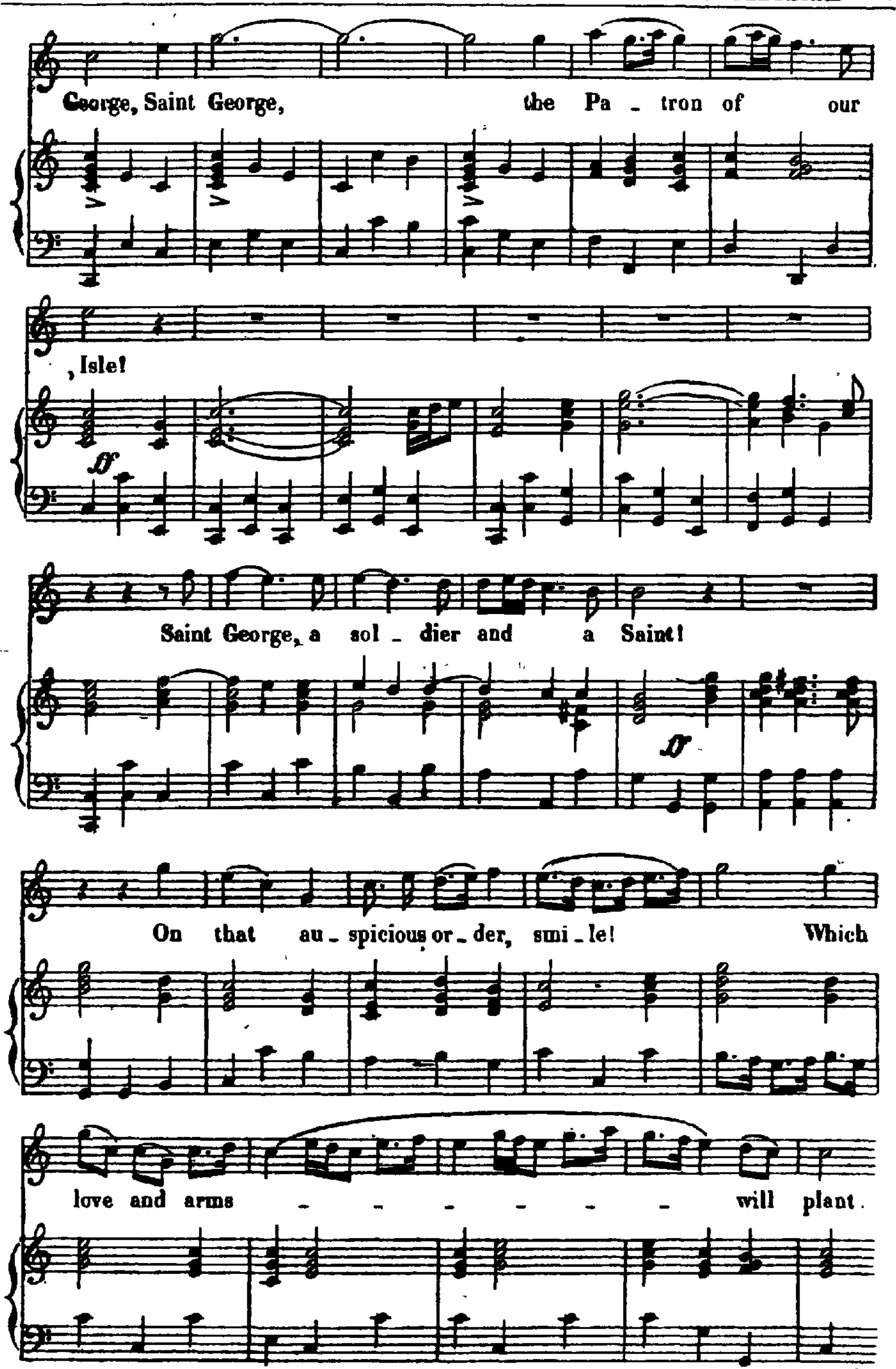
let me, let me freeze a - gain, let me, let me freeze again to

death, let me, let me freeze again to death.

Dim. Rall.

L'acte V, qui est une apothéose de la Grande Bretagne, contient plusieurs des airs les plus parfaits de Purcell : ainsi, le célèbre chant de Vénus : *Fairest Isle*, et la magnifique scène de Saint-Georges. Hændel n'a rien trouvé de plus héroïque que le mouvement initial de cet air grandiose et la montée triomphale de ce rythme, qui ferait marcher une armée.




George, Saint George, the Pa - tron of our
, Isle!
ff
Saint George, a sol - dier and a Saint!
ff
On that au - spicious or - der, smi - le! Which
love and arms - - - - - - will plant.

La marche et le chœur qui suivent ne sont pas moins dignes de l'auteur de *Judas Macchabée*. Enfin l'œuvre se termine par une *Grand Dance*, une Chaconne monumentale, avec variations, dans le style de Lalande et Hændel.

La production dramatique de Purcell, déjà si abondante, s'accrut encore, à partir de cette date jusqu'à sa mort. En 1691, en même temps que *King Arthur*, il écrivit la musique de trois autres pièces; en 1692, de sept pièces (dont *The Indian Queen* de Dryden), et de la célèbre *Ode à Sainte-Cécile*; en 1693, de quatre pièces; en 1694, de six pièces (dont les deux premières parties du *Don Quixote* de D'Urfey), et d'un grand *Te Deum*, qui resta longtemps célèbre en Angleterre; en 1695, l'année de sa mort, il mit en musique sept pièces (entre autres, *Bonduca*, une de ses meilleures œuvres, et la troisième partie de *Don Quixote*), sans parler de beaucoup de musique religieuse [1].

Le malheureux Purcell dépensait son génie avec fièvre dans une quantité d'œuvres où la musique jouait un rôle secondaire. Il était hanté par l'idée de sa mort prochaine. Il avait perdu son père encore jeune; il avait vu mourir plusieurs de ses enfants [2]; il s'attendait à disparaître d'une façon subite, et il était plein d'angoisse pour le sort de sa femme et de trois enfants en bas âge. Aussi saisissait-il toutes les occasions de gagner le plus possible, afin d'assurer l'avenir des siens. Il se consuma à la tâche. Il mourut, le 21 novembre 1695. On l'enterra à Westminster. C'était la musique anglaise, qu'on enterrait avec lui.

L'œuvre de cet homme, qui mourut à trente-six ans, est plus étendue que celle d'aucun autre compositeur du siècle. Dans toutes les branches de l'art : musique dramatique, musique religieuse, musique instrumentale [3], il excella. Il eut un esprit cosmopolite, connaissant bien Lully, Carissimi, probablement Monteverdi et les Vénitiens, très certainement les sonates de violon italiennes. En même temps, il resta très anglais et ne perdit jamais contact avec le génie de sa race. Ce fut un grand malheur pour l'art de l'Angleterre qu'il disparut prématurément, comme étaient morts en pleine jeunesse Orlando Gibbons et Pelham Humphrey. Peut-être, d'ailleurs, n'eût-il pas eu la force, s'il eût vécu davantage, d'empêcher l'abdication de la musique anglaise. Son génie avait quelque chose d'un peu féminin, de frêle, de peu résistant. Sa charmante modestie, qui s'humiliait devant la beauté des œuvres étrangères, l'eût peut-être amené à se laisser noyer, lui aussi, par le flot de l'art italien; il manquait de ce rude orgueil national, qui est souvent une cause d'étroitesse pour l'esprit, mais qui est aussi une sauvegarde dans la lutte pour la vie, dont l'histoire de l'art, comme l'histoire politique, offre le spectacle constant. — Puis, cette même débilité, cette langueur féminine, qui le rend si attrayant, l'ont empêché de poursuivre son progrès artistique avec l'âpre ténacité qu'un Hændel a mise au service d'un génie qui n'était pas supérieur à celui de Purcell. Presque partout, il resta incomplet; il ne chercha pas à briser les dernières barrières qui le séparaient de la perfection. Presque partout, ce sont des esquisses de génie, avec d'étranges faiblesses : beaucoup de choses bâclées, des gaucheries singulières, des cadences maladroites, une rythmique monotone, un tissu harmonique souvent grêle; surtout, dans ses grands morceaux, un manque de souffle, qui l'empêche de faire surgir de ses inventions toute la force cachée, de les amener à leur plein et puissant développement. Le maladif artiste n'est parvenu à donner que, par lueurs, l'intuition de sa grandeur. — Du moins, il n'a rien de vulgaire. C'est un Mozart, plus aristocratique; il lui a manqué la robuste et joviale enfance du maître de Salzbourg; mais, comme lui, malgré la maladie et la misère, son art reste toujours sain. Il est une des figures les plus poétiques de la musique. De son être charmant, qui dura si peu, nous restent un flot de mélodies, fraîches, sorties du cœur, qui sont un des miroirs les plus purs de l'âme anglaise.

Après lui, John Blow fut le dernier survivant de la grande époque [4]. Ce bon et sérieux musicien, d'inspiration moyenne, d'un génie un peu froid, n'avait pas la flamme nécessaire pour ranimer l'art qui s'éteignait. Quand il mourut, en 1708, au milieu de l'admiration unanime de ses concitoyens, l'opéra italien s'était implanté en Angleterre. Un musicien de la chapelle royale, Thomas Clayton, l'avait rapporté d'Italie, en 1705 [5]. En vain, Addison essaya d'opposer aux œuvres italiennes un opéra national anglais. Son unique essai, *Rosamunde*, échoua piteusement, en 1707; et l'opéra italien, grandi encore par cette victoire, reprit sa marche triomphale au Drury Lane, et bientôt au Haymarket. En janvier 1710, il y avait à Londres tant d'Italiens et d'Anglais italianisés qu'on osa jouer des opéras entiers en langue italienne. Les plus célèbres chanteurs italiens se trouvaient réunis en Angleterre.

A ce moment, parut Hændel. Il arriva à Londres, en décembre 1710, et y donna *Rinaldo*, le 24 février 1711. Geminiani devait s'y installer en 1715, G. B. Bononcini en 1716, Ariosti en 1720, Porpora en 1730, Galuppi en 1741. — L'Angleterre était conquise.

1. Il y a lieu de rattacher à la musique dramatique de Purcell un certain nombre de ses compositions religieuses, qui ont un caractère théâtral. Ainsi, la fameuse scène de *Saül et la Sorcière d'Endor*, dont l'effet mystérieux et tragique est saisissant. Bien d'autres scènes sont comme des fragments d'oratories.

2. En 1682, 1686, 1687.

3. Peut-être même est-il permis de trouver Purcell surtout supérieur dans la sonate instrumentale, que nous n'avons pas à examiner ici.

4. Blow reprit en 1695 sa place d'organiste à Westminster Abbey. Il était en même temps occupé à la chapelle royale. Ses meilleures œuvres se trouvent réunies dans son *Amphion Anglicus*, publié en 1700. Comme musique dramatique, il n'écrivit guère que la musique d'un Masque : *Vénus et Adonis*. Il se renferma, à la fin de sa vie, dans la musique religieuse.

5. L'*Arsinoé, reine de Chypre*, jouée en 1705 au Drury Lane, fut, d'après Clayton, « le premier drame musical, en Angleterre, qui eût été entièrement composé et exécuté à la façon italienne ». La musique était de Clayton. — Vint ensuite *Camilla regina de' Volsci*, de Marc Antonio Bononcini, qui eut un succès formidable, en 1706, 1707, 1708, 1709. — On trouvera au Conservatoire de Paris une collection d'éditions anglaises de 1706 à 1710, contenant les principaux airs des opéras italiens joués à Londres.

Voir sur cette époque et sur celle qui suit, en Angleterre, Romain Rolland : *Hændel*, 1910.

ROMAIN ROLLAND, 1912.

LA MUSIQUE ANGLAISE

DE 1870 A NOS JOURS

Par Charles MACLEAN, M. A., Mus. Doc.

Introduction. — Mon article s'occupe approximativement de l'histoire de la musique durant ces cinquante dernières années; mais vu les difficultés inhérentes au sujet, si l'article précédent et l'article actuel s'entre-croisent un peu, ce sera une chose pardonnable. Trois explications générales suffiront comme introduction à mon étude.

A. Il est paru en 1902 un ouvrage d'une importance et d'une influence considérables, consacré expressément à l'histoire de la musique anglaise: *Avant la Renaissance* (1801-1851) et *la Renaissance* (1851-1900). Ce dernier titre comporte toutefois des sous-titres : *la Transition, les Maîtres de la Renaissance, les Successeurs de la Renaissance,* etc. Ces termes sont devenus depuis lors monnaie courante dans la littérature musicale anglaise. Le lecteur peut en conclure que, de l'avis unanime, un certain groupe de cinq compositeurs, indiqués par l'auteur, inaugura véritablement vers 1870 une « Renaissance » de la musique anglaise. Mais, tandis qu'à la fin du XVIe siècle la coterie Bardi se constitua de propos délibéré pour faire revivre les traditions de l'intonation ancienne grecque; tandis qu'en Russie le mystique Mily Alexejevitch Balakirev (1837-1900) fonda avec ses disciples une « Ecole nouvelle russe », en faisant un clair appel aux éléments vraiment nationaux de la musique russe; il n'existait au contraire en Angleterre, à l'époque qui nous occupe, aucun mouvement collectif réfléchi. Les cinq compositeurs dont il s'agit sont seulement nés vers la même époque. Et encore l'un d'entre eux n'était-il, loin d'être un maître, qu'un très petit compositeur. D'ailleurs l'ouvrage susdit exclut de cette liste des « maîtres de la Renaissance » le compositeur le plus populaire que l'Angleterre ait jamais connu, le mieux doué de tous ses contemporains pour la mélodie et leur égal comme habileté : j'ai nommé Sullivan. On y dit en effet qu'il n'a pas le moindrement participé à l'œuvre de cette « Renaissance » : si l'emploi de ce dernier terme est vraiment indispensable, on pourrait plutôt dire que Sullivan fut lui-même la Renaissance. En définitive, cette classification est loin d'avoir été revendiquée par les compositeurs intéressés eux-mêmes : elle est le fait d'un esprit de parti vraiment trop étroit, qui n'a que trop éloigné l'attention de la vraie histoire. Un tel classement peut être désavoué. Mon opinion est plutôt que les mêmes ferments nationaux qui ont produit les Révolutions de 1848, la Révolution italienne de 1859, l'abolition du servage en Russie en 1861, etc., ont eu une action similaire sur l'art musical anglais, qu'ils ont stimulé et dont il a profité. Si nombreux que soient les noms cités dans les paragraphes suivants, le *Credo* général, l'affirmation essentielle que cette étude met en évidence, est que les grands mouvements de l'art procèdent inconsciemment, que la musique est le produit de la race, des circonstances et de l'époque, et que ce sont ces influences qui s'expriment par le moyen de l'individu.

B. En deuxième lieu, il faut rejeter une idée avancée par la même autorité, et presque aussi généralement agréée, que, sous la domination de la mode, les compositeurs anglais ont délibérément renoncé à leur propre individualité, afin de gagner leur pain, en copiant tel ou tel compositeur étranger, qui était par hasard en vogue en Angleterre, par exemple Haendel, Mendelssohn, Gounod. Cette idée analyse imparfaitement le fonctionnement de l'esprit artistique, et il n'est pas croyable qu'une telle manière d'agir puisse être consciemment adoptée. Le compositeur, si réellement il existe, disant que pour gagner sa vie il s'abaisse jusqu'à tel ou tel niveau, mais que si les circonstances le permettaient il donnerait des productions supérieures, est à peine une personne sincère; et l'on serait porté à lui dire, comme à ce personnage vantard de la fable grecque : « Imaginons-nous donc que Rhode est ici. » A l'historien prétendant qu'il en est ainsi, on demanderait comment il se fait que, si toute cette imitation est une limitation et une renonciation que l'homme s'impose à soi-même, pas une seule copie n'existe d'une œuvre originale écrite par les mêmes compositeurs pour leur propre plaisir. En vérité, les forces indéfinies de l'émulation et de l'amour-propre sont trop grandes pour comporter une telle manière de procéder chez une individualité artistique. Un mouton suit l'autre, non parce qu'il croit que telle est la meilleure manière d'agir, mais parce qu'il ne possède pas assez de pouvoir de volonté pour aller dans un sens contraire. A un moment déterminé, l'artiste donne toujours ce qu'il a de meilleur en soi. Si Wagner, en 1839, écrivit *Rienzi* et pas *Lohengrin*, ce n'était pas qu'il ait copié de propos délibéré le style de Meyerbeer, mais parce que cette imitation marquait en 1839 la limite de sa puissance artistique. Les centaines de compositeurs anglais qui ont écrit de la musique haendelienne ou mendelssohnienne ont agi ainsi, il faut franchement le reconnaître, parce que leur talent n'était en soi qu'imitatif.

C. La troisième remarque découle de la première : il ne faut pas tenir compte trop exclusivement des seuls compositeurs : il faut aussi mettre en ligne l'interprétation, qui incombe aux exécutants; la par-

tie administrative, qui dépend des institutions; et enfin le public. Ce point de vue ne soulèvera certes pas d'objection.

Oratorio. — L'oratorio anglais est la spécialité musicale typique de l'Angleterre, et il n'en existe pas d'équivalent dans d'autres pays. Sa lignée définitive est pour les trois quarts italienne et pour un quart allemande. C'est un drame sacré sans action, à l'usage du concert, ordinairement sur un texte biblique, avec ou sans récitant, ayant des airs, morceaux concertants et chœurs discontinus, mais çà et là joints par des récitatifs simples, ayant son intérêt prédominant dans le chœur. Il s'est maintenu exactement dans la même forme pendant deux cents ans presque jusqu'à nos jours. Donc pour bien comprendre l'état de l'oratorio dans ces cinquante dernières années, il est indispensable de donner une courte esquisse de son histoire entière.

Les premiers « oratorios » étaient les hymnes non liturgiques qu'on chantait aux réunions tenues dans l'oratoire de l'église Santa Maria in Vallicella de S Filippo Neri à Rome, à la fin du xvie siècle. On en trouve une seconde forme dans l'allégorie *la Rappresentatione dell' anima e del corpo* d'Emilio del Cavalieri (vers 1550-1602), représentée dans le susdit oratoire en février 1600, et publiée dans la même année, telle qu'elle existe aujourd'hui. Celle-ci avait quatre-vingt-dix numéros sous forme de récitatif, air, chœur et danse. Les premières tentatives de l'opéra moderne se produisirent justement à la même époque à Florence (l'*Euridice* de Peri en 1600). Il y eut la plus intime liaison entre les deux mouvements. Cavalieri fut suivi dans le même genre par Giacomo Carissimi (vers 1604-1674), qui a introduit le Récitant, Giovanni Paolo Colonna (1640-1695), Alessandro Stradella (vers 1645-1681), Alessandro Scarlatti (1659-1725), Antonio Caldara (1678-1763). L'oratorium allemand parut un peu plus tard, commençant en 1623 à Dresde avec *Die Auferstehung Christi* de Heinrich Schütz (1585-1672). Ceci n'avait point de rapport avec l'opéra et était simplement de la musique pour la Passion, à l'usage religieux de l'église, sans action ni effets de scène. Parmi les successeurs de Schütz dans le même genre on compte Johann Sebastiani (1622-1683), Reinhard Keiser (1673-1739), Johann Sebastian Bach (1685-1750).

George Frederick Haendel (1685-1759) vint en Angleterre en 1710, et écrivit des opéras à textes italiens jusqu'à 1741. En 1720 il écrit une espèce de masque religieux dramatique, *Esther,* pour être représenté dans la chapelle de son patron le duc de Chandos à Cannons, Edgware. On donna une représentation particulière de ce masque douze ans plus tard à Londres, avec des effets de scène Haendel a donc conçu l'idée de faire un compromis, et le 2 mai 1732 il fit représenter *Esther,* sans costume ni effets de scène, au King's Theatre, Londres. *Ce fut le premier oratorio anglais,* et il s'approcha beaucoup plus du modèle italien que du modèle allemand. Quant au style musical inséré dans ce moule, la musique profane et la musique sacrée de Haendel étaient presque tout à fait identiques, et il en fut de même de son contemporain J.-S. Bach, — malgré les efforts récemment faits pour trouver une signification personnelle et subjective aux œuvres des compositeurs du xviiie siècle. Haendel, en effet, faisait souvent une deuxième fois usage de sa musique d'opéra en y adaptant des paroles d'oratorio. Le développement de la musique profane en Europe engendra un divorce inévitable entre le style musical de l'opéra et celui de l'oratorio, mais la séparation se produisit très lentement en Angleterre, où il n'y avait point de style d'opéra réel anglais qui fit véritablement contraste. D'un autre côté, la musique de cathédrale anglaise était pratiquement trop spéciale pour exercer une influence réelle et novatrice. Haendel écrivit des oratorios jusqu'en 1751, et pendant un siècle entier les compositeurs anglais qui se succédèrent produisirent des oratorios, en suivant exactement l'idiome haendelien. Entre autres : Maurice Greene (1696-1755), *Jephthah* (1737), *Force of Truth* (1744); William Boyce (1710-1799), *David's Lamentation* (1736); *Thomas Augustine Arne* (1710-1778), *Abel* (1755), *Judith* (1764); Charles John Stanley (1714-1786), *Jephthah* (1757), *Zimri* (1760), *Fall of Egypt* (1774); John Worgan (1724-1790), *Hannah* (1764), *Manasseh* (1766); Samuel Arnold (1740-1802), *Cure of Saul* (1767), *Abimelech* (1768), *Prodigal Son* (1773), *Resurrection* (1777), *Elijah* (1795); John Clarke-Whitfield (1770-1836), *Crucifixion* (1828); Matthew Peter King (1773-1823), *Intercession* (1817); William Crotch (1775-1847), *Palestine* (1812), *Captivity of Judah* (1834). Parmi ceux-ci Arne et Crotch ont fait preuve du plus grand talent.

Tout juste au tournant du siècle, en 1798, Franz Joseph Haydn (1732-1809) fit une incursion dans le domaine de l'oratorio anglais avec *The Creation,* sur un texte originairement écrit pour Haendel; mais le style viennois, basé sur des formes instrumentales, était trop étranger à l'Angleterre pour y être imité. Louis Spohr (1784-1859) s'est servi du même modèle avec son *Last Judgment* (1826), *Calvary* (1835) et *Fall of Babylon* (1841); ceux-ci furent adoptés tout de suite en Angleterre, et quelques compositeurs anglais contemporains acquirent un petit nombre des particularités du style de Spohr. Puis Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) adapta l'originalité de son génie à la forme haendelienne avec *Saint Paul* (1836), et *Elijah* (1846). Il faut conclure que son style prêtait à l'imitation, car des compositeurs anglais sans nombre se sont mis tout de suite à le copier. Parmi eux on peut citer : George Alexander Macfarren (1813-1887), *Saint John the Baptist* (1873), *Resurrection* (1876), *Joseph* (1877), *King David* (1883); *Edmund T. Chipp* (1823-1886), *Job* (1860); Frederick Arthur Gore Ouseley (1825-1889), *Saint Polycarp* (1854), *Hagar* (1873); John Francis Barnett (1837-), *Raising of Lazarus* (1873), *Good Shepherd* (187?); Philip Armes (1836-1908), *Hezekiah* (1877); Joseph Barnby (1838-1896), *Rebekah* (1870); John Stainer (1840-1901), *Gideon* (1865), *Crucifixion* (1887); Joseph Parry (1841-1903), *Saul of Tarsus* (1892), *Emmanuel* (1880); John Frederick Bridge (1844), *Mount Moriah* (1874), *Nineveh* (1890). Bien que très sèche, la musique de Macfarren présente un certain caractère d'indépendance résolue.

Deux hommes méritent une mention spéciale, parce que tous deux avaient, dans d'autres sphères, un génie très personnel : William Sterndale Bennett (1816-1875), *Woman of Samaria* (1867); Arthur Seymour Sullivan (1842-1900), *Prodigal Son* (1869), *Light of the World* (1873), *Martyr of Antioch* (1880). Mais ni l'un ni l'autre de ceux-ci, pas même Sullivan, n'a tout à fait évité l'influence mendelssohnienme.

Le premier oratorio anglais qui a eu un style personnel et toujours fidèle à lui-même fut la *Rose of Sharon* en 1883, dû à Alexander Campbell Mackenzie (1847-); cette œuvre fut composée à Florence, loin des influences locales anglaises. Mackenzie a aussi écrit *Bethlehem* en 1894. Avec une forme moins per-

sonnelle, mais chacun cependant avec son mérite propre et caractérisé, il faut citer encore : Charles Hubert Hastings Parry (1848-), avec *Judith* (1888), *Job* (1892), *King Saul* (1894), etc.; Charles Villiers Stanford (1852-), *Resurrection* (1875), *Holy Children* (1885), *Eden* (1891); Frederick Hymen Cowen (1852-), *Deluge* (1878), *Ruth* (1887). Parmi ceux-ci, l'ouvrage de Parry, quoique un peu entaché d'anachronisme par son manque de modernité, est d'une puissance brutale et a reçu l'accueil le plus populaire.

Edward Elgar (1857-) représente la première révolte formelle contre la technique Haendel-Mendelssohn. Ses oratorios ont été *Gerontius* (1900), *The Apostles* (1903), *The Kingdom* (1906). En réalité ceux-ci sont des rapsodies mystiques religieuses, dans sa manière spéciale. Granville Bantock (1868-) représente aussi l'orientation nouvelle, avec *Christ in the Wilderness* (1907), *Gethsemane* (1910).

Depuis le jour où Haendel trouva qu'en Angleterre l'opéra est un placement ruineux, et l'oratorio (tel qu'il l'a inventé) un placement de tout repos, tous les livres donnent pour raison de ce fait le sérieux de l'esprit anglais. Il est probable que ce trait de caractère national joue son rôle. Mais c'est le chœur qui donne la clef de la situation. La passion des Anglais pour l'action individuelle leur fait préférer un divertissement auquel ils participent à un divertissement dont ils ne sont que les spectateurs. Depuis l'aube de l'histoire, les Anglais se sont adonnés au chant choral, un fait qui est en rapport direct avec la question de l'origine de la polyphonie. Les chœurs simples diatoniques et à grand effet de Haendel ont cet avantage qu'ils donnent à un individu ayant peu de science technique de la musique, le moyen de prendre part à une fonction publique importante. Il en est de même pour les compositeurs suivants. Les sociétés chorales d'oratorio anglais sont devenues des clubs de chant, et chacun de ces clubs entraîne une partie notable du grand public à assister aux concerts. Telles sont les raisons qui font la popularité de ce mode musical. Elgar, par exemple, est un compositeur qui possède une grande faculté d'émotion, avec une science spéciale de l'orchestre, mais qui use peu du chœur dans l'ensemble de ses ouvrages : il a, pour cette raison, moins de prise sur le véritable public d'oratorio que n'en a Parry.

Il y a eu des marques évidentes dans les quinze dernières années, qui montrent que l'oratorio de Haendel et de Mendelssohn est mort comme forme d'art. Le développement des rapports de l'art anglais avec la musique étrangère, la connaissance plus approfondie de la musique profane et l'accroissement de l'habileté technique des chanteurs se sont unies pour achever ce résultat. Des œuvres plus brèves, plus continues et plus profanes sont en train de remplacer l'oratorio. Cependant, pour que de telles œuvres deviennent populaires, la façon de traiter le chœur comptera beaucoup.

Musique d'église. — Aucun domaine ne présente moins de faits simples traduits en un langage clair et intelligible pour le lecteur non préparé que celui de la musique des offices des églises anglaises. La terminologie technique de la liturgie catholique, répartie entre le latin et la langue vulgaire, est très diverse et incompréhensible pour les non-catholiques. Les membres de l'Eglise réformée (Eglise anglicane) se servent d'un *Book of Common Prayer* (Livre de la Prière commune) qui forme jusqu'à un certain point un lien commun; mais, en fait, cette Eglise contient en elle toutes les variétés de croyances et de pratiques. Puis, en dehors de l'Eglise anglicane, il existe d'autres dénominations non catholiques innombrables. Les termes musicaux qui se rattachent aux offices des églises sont également divers, souvent ambigus, et dans certains cas foncièrement obscurs. Toute une philosophie pratique, par exemple, réside dans les mots anglais *Chant, Plain-chant, Tone, Mode,* mais combien de musiciens pourraient en donner aujourd'hui une explication philosophique? En présence d'un sujet aussi complexe, il faut ici se borner à donner une esquisse légère.

Le premier office chrétien a été la célébration de l'Eucharistie, que l'on solennisa par le moyen de cérémonies et d'oraisons plus ou moins improvisées, en y entremêlant des psaumes de David ou des hymnes. La musique dont on se servait pour la prière, le psaume ou l'hymne se composait de formules courtes de chant à l'unisson, hébraïque ou grec. La célébration de l'Eucharistie s'est développée en des formes fixes, qui ont été publiées plus tard dans la liturgie romaine par le livre du Missel; l'autorité ecclésiastique centrale les a finalement réglementées trois fois en 1570, 1604 et 1634. Le mot Messe est le dernier mot de la célébration, la phrase de renvoi, *Ite, Missa est.* L'*Ordinaire* de la Messe est cette partie qui ne varie jamais. Le *Propre* de la Messe est la partie qui varie selon le jour, la saison, etc. *Pari passu,* simultanément et parallèlement avec la consolidation des formes liturgiques pour la célébration de l'Eucharistie, les formules musicales à l'unisson qui s'y rattachaient étaient consolidées par itération, prolongement, variation, combinaison, etc.; de sorte que le Missel final a été un texte dans lequel chaque mot avait une note musicale prescrite et à lui personnelle. La musique du *Propre* de la Messe fut réglée la première. Voilà ce qui est le plain-chant. De la matière fournie par la prière, le psaume, etc., distincte de la célébration de l'Eucharistie, ont été formées les 7 *Horæ Canonicæ* ou offices monastiques pour les 7 heures spéciales du jour; et celles-ci, après compilation, ont donné le *Bréviaire.* Le plain-chant a été adapté de la même façon au Bréviaire, par autorité ecclésiastique, mais avec moins de rigueur. De la vaste masse de mélodie du plain-chant à l'unisson ainsi construite, 8 formules courtes sont demeurées plus ou moins familières jusqu'à nos jours, c'est-à-dire les 8 *Psalm-tones* avec terminaisons variables, attachés aux psaumes de David et aux demi-psaumes qui se nomment *Canticles.* On appelle ces « Psalm-tones » en Angleterre les « Gregorian Tones », sans raison bien précise.

L'Eglise réformée anglaise a compilé des parties du Missel et du Bréviaire, surtout celui-ci; elle a traduit cette matière du latin en anglais; et a fait ainsi le « Book of Common Prayer » de 1549. Il y eut à cette époque au moins 5 Bréviaires différents en Angleterre, à Salisbury (Sarum), York, Lincoln, Bangor et Hereford; on a adopté celui de Salisbury comme étant le meilleur. Le *Communion Service* est venu de la célébration de l'Eucharistie; *Morning Prayer,* des Matines, Laudes et Prime; *Evening Prayer,* des Vêpres et du Compline. Déjà avant la Réforme les *Heures* monastiques s'étaient condensées en Angleterre en trois divisions analogues pour l'office divin public. John Merbecke (1523-vers 1585), organiste de la chapelle royale à Windsor, publia en 1550, sous l'autorité ecclésiastique, une édition musicale du Book of Common Prayer; à savoir, en ajou-

tant au texte liturgique l'ancien plain-chant, tel qu'on le trouvait à Salisbury, simplifié et revu. Parmi une foule d'autres mélodies, les « Gregorian Tones » y ont été introduits. L'édition Merbecke est intéressante surtout en ce qu'elle montre combien peu fut troublé le mouvement musical en Angleterre aux jours de crise de la Réforme. Réserve faite pour le changement de la langue, les fidèles qui n'étaient pas d'esprit trop critique s'aperçurent à peine des modifications introduites. Mais cette publication s'est effacée à son tour devant de nouvelles simplifications du plain-chant ou devant des ouvrages contenant des morceaux harmonisés.

Il n'est pas nécessaire de montrer ici comment l'on eut d'abord le plain-chant à l'unisson non accompagné, puis d'accompagnement vocal ou instrumental, ensuite la musique polyphonique sans plain-chant. Qu'il suffise de dire qu'à la Réforme tous ces éléments coexistèrent dans l'office de l'Eglise anglaise. Voici approximativement ce qui se passait dans l'Eglise réformée : le prêtre entonnait le plain-chant, bientôt réduit à une intonation monotone avec quelques inflexions légères çà et là pour les exhortations, oraisons et collectes. Le chœur chantait les « Canticles », d'une polyphonie simple, note contre note, plus tard appelée en anglais un *Service*. Le chœur chantait une *Anthem* sur le modèle des Motetti italiens (celle-là aussi en latin avait précédé la Réforme), à titre d'accessoire à l'office, mais avec une polyphonie plus soignée. Plus tard les « Gregorian Tones » furent réduits et simplifiés, pour être employés dans les Psaumes et Canticles. Encore plus tard on imita ceux-ci librement, en omettant la première section ou *Intonation;* ainsi naquit l'*Anglican Chant* court moderne, seule molécule qui ait subsisté de la masse immense du plain-chant original. Depuis environ 1700 on a rétabli une très vieille coutume, interrompue à la Réforme, en admettant de nouveau dans l'office des hymnes non bibliques, pour remplacer l'Antienne ou y suppléer. La combinaison ainsi formée constitue le *Full Choral Service* actuel de l'Eglise anglicane.

Il y a environ 50 cathédrales ou chapelles collégiales dans le Royaume-Uni, où le « Full Choral Service » de l'Eglise anglicane est chanté chaque jour le matin et le soir. Les grandes cathédrales de Saint-Paul et de Westminster Abbey à Londres et les chapelles collégiales telles que Magdalen College et New College à Oxford, et Trinity College à Cambridge, maintiennent le niveau musical à un degré aussi élevé que possible. Il y a des chapelles et des églises paroissiales où le « Full Choral Service » est chanté les dimanches, et non les jours ouvrables. Dans toutes celles-ci l'usage est à peu près uniforme. Mais, d'autre part, la grande majorité des églises anglicanes ne prennent du Choral Service que ce qui convient à leurs doctrines ou à leurs capacités, de sorte que la variété y est très grande. L'emploi de la musique dans le *Communion Service*, qui représente la Messe catholique, fut abandonné lors de la Réforme; le parti de la Haute Eglise l'a remis en vigueur il y a environ 50 ans, et on le trouve maintenant en quelques endroits.

La production des compositions de « Services », « Antiennes » et « Chants » pendant les 350 dernières années a été énorme, et au point de vue de la quantité seule elle est aujourd'hui plus remarquable que jamais. Dès que l'on n'exige pas l'originalité, et étant donnée la facilité de la forme, cette production ne connaît plus de frein. A ceux qui sont d'avis que l'âge d'or de la musique de l'Eglise anglaise a été le siècle et demi qui suivit Thomas Tallis (1520-1585), ce monotone déluge actuel des œuvres paraît une décadence. Dans les 150 dernières années on n'a pas composé moins de 10,000 hymnes; l'hymnodie anglaise moderne a un certain charme et n'a rien à craindre si on la compare à l'hymnodie d'Allemagne ou des autres pays; d'un autre côté, il est regrettable que, dans la pratique, le conflit entre l'hymnodie congrégatoriale et l'hymnodie vicariale soit très confus.

L'Eglise catholique est l'Eglise des cinq sixièmes de la population d'Irlande, mais elle est trop pauvre pour avoir de la musique ornée. En Angleterre cette Église ne concerne qu'une petite fraction, peut-être un trentième de la population; mais l'oratoire de South Kensington (bâtiment en style de la Renaissance inauguré en 1884) et la cathédrale catholique de Westminster (bâtiment en style byzantin, inauguré en 1903) donnent des modèles de la musique liturgique catholique. Celle-là utilise toutes les ressources, y compris la meilleure musique de messe ancienne et moderne; celle-ci s'adonne au plain-chant et à des œuvres a capella polyphoniques de l'âge d'or, surtout à des œuvres de l'école anglaise.

Les Eglises dissidentes ou non-conformistes, qui se sont autrefois bornées à l'hymnodie, copient maintenant de plus en plus les formes les plus simples de la musique de l'Eglise anglicane. La grande Synagogue de Londres maintient une liturgie musicale très soignée, avec psalmodie et hymnodie, pour sabbat et jours de fête; un manuel publié par son *Kazzan* possède 267 compositions.

Opéra. — Cet article s'occupe exclusivement de la musique anglaise, et non de la musique étrangère exécutée en Angleterre. Néanmoins, en ce qui concerne l'opéra, il faut indiquer ses rapports avec la musique étrangère, car cette question touche essentiellement au sujet.

Depuis deux siècles environ, l'histoire de l'opéra en Angleterre montre que deux courants existaient et se côtoyaient. L'un, le plus puissant, constitué par les opéras étrangers exécutés en langue étrangère; l'autre, beaucoup plus étroit, précéda d'abord celui-ci : puis suivit un cours parallèle; ce fut le véritable « English opera ». Sa définition sera donnée plus loin. Il est regrettable que la littérature critique musicale, au lieu de s'en tenir au style objectif, ait adopté dans ces derniers temps le ton agressif et grondeur : on reproche sans cesse au public de négliger l'art indigène. L'on s'adresse aux patrons et aux gouvernements avec des arguments patriotiques : attitude bien inutile en esthétique, tout d'abord, et tout à fait vaine vis-à-vis du public qui sait ce qu'il aime et ne tolère pas d'être dirigé en ce domaine. Londres peut se dire avec raison un grand bureau de liquidation pour l'art général de l'Europe. Le public anglais peut se dire à juste titre un bon commissaire-priseur. Mais si celui-ci juge correctement la musique exotique, pourquoi ne fait-il de même pour la musique indigène? Une attitude qui se prolonge durant deux siècles ne peut exister sans une raison solide. A vrai dire, l'opéra étranger a été préféré ici, parce qu'il est le meilleur; et de ce fait, sans compter des causes moins directes, il y a une raison fondamentale qui appartient en partie à la phonétique et s'explique en partie par l'emploi conventionnel de la parole.

L'étude de la phonétique physiologique dans ses

rapports avec la géographie et l'histoire nationales est à peine commencée jusqu'ici. On verra un jour que les caractéristiques phonétiques des langues dépendent beaucoup d'éléments tels que le climat et la conformation du territoire, ainsi que des habitudes que ces premières conditions déterminent dans la nation même. Pour l'instant il suffit de dire que les qualités phonétiques de la langue ou des dialectes des Iles Britanniques sont radicalement distinctes de celles de toutes les autres nations européennes importantes. Dans le chant, l'appareil vocal exerce simultanément deux fonctions tout à fait séparées et en effet contradictoires : celle de faire de la mélodie comme instrument musical, et celle de produire de la parole articulée. Le chant avec mots est un compromis artificiel. La présence de choses telles qu'une multiplicité de sons de voyelle, la prépondérance de mots qui se terminent par une consonne, etc., augmente beaucoup la difficulté de ce compromis. Quelques langues européennes sont supérieures aux autres à cet égard. La langue anglaise est la plus mauvaise de toutes. Elle a 15 voyelles simples, et peut-être une demi-centaine de voyelles complexes, et la grande majorité des mots se termine phonétiquement, sinon orthographiquement, par une consonne. Faire disparaître cette incompatibilité entre la mélodie et l'articulation exige beaucoup d'art de la part du compositeur ou du chanteur anglais. Le traducteur de textes étrangers vocaux se trouve en présence d'une presque impossibilité. — Il intervient encore une considération. Chez presque toutes les nations européennes il existe, dans le parler ordinaire, une inflexion demi-musicale du haut en bas de la voix. Un Italien, un Français, un Allemand, un Espagnol, etc., ne fait guère de remarque sans se servir inconsciemment de cette élévation et de cet abaissement de la voix, de cette courbe vocale. En anglais, au contraire, la parole naturelle, sauf quelques cas dans l'interrogation, la surprise, etc., est absolument sans inflexion, et maintient par suite une monotonie perpétuelle. La déclamation musicale (ou récitatif) est la base idéale de l'opéra, et, pour les raisons que je viens d'énumérer, elle est beaucoup plus naturelle dans les pays étrangers. Malgré la masse énorme de matière instrumentale qui s'y superpose, la partie vocale d'un opéra de Wagner n'est en plus grande partie qu'un étalage des inflexions naturelles du parler allemand; de là vient son caractère distinctif. — En troisième lieu, et à l'égard du langage employé, la parole anglaise ordinaire abonde en phrases courtes conventionnelles; le chant exige une certaine idéalisation, et chanter de telles phrases produit très souvent un effet ridicule.

Il résulte de ces considérations ceci notamment, qu'en Angleterre les gens instruits non seulement reconnaissent la supériorité de l'opéra étranger, comme forme d'art, mais aussi le préfèrent chanté dans sa propre langue. C'est que le phonétisme étranger a utilisé beaucoup mieux des inflexions vocales qui s'accordent naturellement avec les flexions des paroles; ainsi se trouve maintenue une atmosphère nécessaire d'illusion poétique, tout en évitant des absurdités dans la vocalisation de phrases familières. On s'est efforcé dernièrement de montrer que le public anglais ordinaire préfère les opéras étrangers traduits en anglais. Mais ce n'est là vraiment qu'une thèse, exprimant seulement une tendance où l'on verrait un acheminement vers l'avènement de l'opéra indigène. Le public ordinaire, pourvu qu'on lui donne en mains l'intrigue de l'opéra, se montre tout à fait indifférent quant à la question de la langue employée. Ceci est encore plus vrai pour les opéras modernes, qui sont tellement accablés d'accompagnements symphoniques qu'il est impossible de savoir en quelle langue on chante. Les opéras de Wagner ont été parfois exécutés à Londres avec des textes anglais; mais dans un acte entier on n'entendait pas six mots du texte. Les opéras russes ont été exécutés à Londres avec le texte russe, sans que personne s'en aperçût. L'on argumente donc ici bien inutilement sur une question qui n'existe pas. Ce qui est vrai, c'est que les troupes théâtrales indigènes sont beaucoup moins dispendieuses que les troupes importées; de sorte qu'on peut baisser les prix des places, et représenter des chefs-d'œuvre devant un plus grand auditoire. En ce sens, et en ce sens seulement, le mouvement est très judicieux.

Je reviens à ce que j'ai indiqué plus haut comme le courant étroit, le mince filet de l'opéra anglais proprement dit, de l'« English Opera ». Je le définirai de façon suffisante pour l'objet de mon étude, comme étant un drame anglais idéalisé par l'association avec la musique; qui doit : *a*) être composée expressément; *b*) être au moins d'un intérêt prédominant, si elle est occasionnelle; *c*) être de préférence continue; *d*) avoir un caractère anglais.

Contrairement à des suppositions vulgaires, la ligne d'évolution de l'English Opera n'a été jamais interrompue. Elle fut originairement un sous-produit du Masque anglais. Déjà dans le Masque *Lovers made men* (1617) de Ben Jonson (vers 1573-1637), musique par Nicolas Lanier (1588-1666), les morceaux musicaux étaient liés par des récitatifs « d'après la mode italienne »; ceci se passait un siècle avant l'introduction régulière de l'opéra italien en Angleterre. Le *Siege of Rhodes* (1657), avec musique de plusieurs compositeurs, semble répondre à la définition complète; mais la musique ne subsiste pas. Quelques œuvres entre celle-là et Purcell correspondraient assez à la définition, sauf que la musique n'était pas continue. Cependant ce système a été celui du « Singspiel » allemand contemporain, qui commença à Hambourg en 1678 avec l'*Adam und Eva* de Johann Theile (1646-1724); et cela a été la note dominante de l'English Opera pendant au moins les deux siècles suivants. Enfin la définition trouve son application complète avec le *Dido and Aeneas* (1688) de Henry Purcell (1658-1695). Dans la demi-centaine de « Ballad Operas », qui commencèrent avec la « Beggar's Opera » (1728), et durèrent pendant 30 ans, la musique généralement n'était pas continue; à peine jouait-elle un rôle prédominant; mais les ballades et les airs entremêlés étaient foncièrement anglais. Entre Purcell et Bishop les œuvres étaient plus ou moins purement anglaises de caractère, et dans un petit nombre de celles-ci — comme par exemple l'*Artaxerxes* (1762) de Thomas Augustine Arne (1710-1778) — intervenait le récitatif, qui faisait la musique continue. Dans les opéras de Henry Rowley Bishop (1786-1855), la musique était franchement occasionnelle, mais son génie essentiellement anglais. Michael William Balfe (1808-1870) et William Vincent Wallace (1814-1865) ont prolongé cette lignée après Bishop, avec des œuvres dont la mélodie anglaise, excellente, les rend vivantes encore de nos jours. Edward James Loder (1813-1865) et George Alexander Macfarren (1813-1887) ont continué l'évolution avec moins de don naturel.

Une diversion de cette ligne, non sans une certaine

importance, se produisit avec la *Mountain Sylph* (1834) de John Barnett (1802-1890, réellement juif allemand nommé Beer) : il a fait la musique continue, mais il a emprunté à l'Allemagne la moitié de son style. Dans la plupart des livres on a appelé la *Mountain Sylph* le premier opéra anglais moderne, exclusivement en raison de la continuité de la musique; mais l'on faisait abstraction de ce fait que l'œuvre même était évidemment un amalgame entre le style de Bishop et le style de Carl Maria von Weber (1786-1826), dont le *Freischütz*, l'*Oberon* et l'*Euryanthe* avaient paru à Londres en 1824, 1826 et 1833. Julius Benedict (1804-1885, également juif allemand naturalisé, originairement élève de Weber) a écrit des opéras analogues, demi-anglais et demi-weberiens, en finissant avec la *Lily of Killarney* (1862). Il ne semble pas que ces deux auteurs aient fait aucun bien à la cause de l'opéra anglais, si excellent d'ailleurs que soit le style de Weber Il serait ennuyeux et difficile d'appliquer mon critérium en détail à tous les compositeurs anglais suivants; mais on peut dire qu'ils ont produit l'ouvrage le plus durable quand ils se sont le moins possible écartés du type du « Singspiel » et quand ils se sont abstenus résolument d'imiter des compositeurs étrangers.

L'œuvre d'opéra d'Alexander Campbell Mackensie (1847-), surtout avec *Colomba* (1883), *Troubadour* (1886) et *Cricket on the Hearth* (1902), a maintenu uniformément ces traits caractéristiques de mélodie fraîche, d'individualité complète et de dégagement à l'égard de modèles étrangers; en ce sens-là il est, après Sullivan, le plus typique de tous les compositeurs d'opéras modernes anglais. Arthur Goring Thomas (1851-1892) a été classé comme compositeur d'opéra anglais, mais son style était saturé de la manière française. Charles Villiers Stanford (1852-) a fait de constants et grands efforts pour acclimater l'opéra sérieux en Angleterre, avec ses *Veiled Prophet* (1881), *Canterbury Pilgrims* (1884), *Savonarola* (1884) et *Much Ado about Nothing* (1901); il a commencé par trop se soumettre à l'influence de compositeurs tels que Peter Cornelius (1824-1874) et Hermann Goetz (1840-1876), mais dans son dernier opéra il a atteint une véritable individualité. Les *Morte d'Arthur* (1878) et *Nordisa* (1886) de Frederick Corder (1852-) étaient un peu weberiens. Les *Pauline* (1876), *Thorgrim* (1889), *Signa* (1893) et *Harold* (1895) de Frederick Hymen Cowen (1852-) étaient, malgré leur élégance, non exempts d'influence étrangère. Le seul opéra sérieux de Sullivan, *Ivanhoe* (1891), fut joué quotidiennement pendant quelques mois, grâce au prestige de son nom. Mais Sullivan avait déjà créé un style, et il ne fallait pas s'attendre à ce qu'il réussît à en créer un second. Une œuvre d'art dont l'entreprise passe les forces de son auteur montre sur-le-champ un manque d'homogénéité et se désagrège d'elle-même. L'insuccès artistique d'*Ivanhoe* est la clef de toute la situation en ce qui touche l'opéra anglais. Les lauréats des seuls trois prix publics jusqu'ici donnés en Angleterre, — le prix Manners, 2,500 fr. en 1895, Alick Maclean (1872-); idem, 6,250 fr. en 1903, Colin Mc Alpin (1880-); et le prix Ricordi, 12,500 fr. en 1909, Edmund Woodall Naylor (1867-), méritent une mention. Les opéras d'Ethel Mary Smyth (1858-) sont, au point de vue du métier, la musique la plus remarquable qui ait été jusqu'ici écrite par une femme, mais ne comportent absolument aucune originalité créatrice. Les *Children of Don* (1912), par Josef Holbrooke (1878-), une œuvre wagnérienne par son importance et les types qu'elle présente, témoignent d'une assez réelle originalité; mais brosser une toile aussi vaste est une tâche singulièrement au-dessus des capacités de la génération actuelle des compositeurs anglais.

Il faut donner au genre « English Comic Opera[1] » une mention spéciale; il est surtout représenté par l'œuvre du compositeur Arthur Seymour Sullivan (1842-1900). Irlandais par son père, mais de sang mêlé par sa mère, dont le père était d'origine italienne et la mère juive, Sullivan, comme « Chapel Royal Chorister » et étudiant à l'Académie royale de musique, s'instruisit des traditions anglaises; comme premier titulaire de la bourse appelée « Mendelssohn Scholarship », et par conséquent étudiant pour 4 ans à Leipzig, il acquit la tradition allemande. Ce mélange de races (celtique, italienne et juive) et cette double éducation lui donnaient un équipement idéal. De l'élément juif il tint un remarquable pouvoir d'assimilation. L'hommage le plus pénétrant et en même temps le plus généreux et sympathique qui lui ait été rendu fut celui de son confrère le compositeur Alexander Campbell Mackenzie (1847-) dans des conférences faites à la « Royal Institution » en mai 1901. Sullivan fut le compositeur anglais le plus heureux de tout temps. Ayant débuté dans la vie comme fils d'un musicien militaire pauvre, il a légué par son testament presque un million; et cette fortune eût été quadruplée, s'il s'était montré de son vivant moins prodigue à l'égard d'autrui. Il fit d'abord preuve de sa souplesse de compositeur en écrivant pour orchestre, pour chœur, etc., et témoignant d'un style véritablement anglais d'une originalité toujours plus marquée; d'après deux essais préliminaires dans ce genre spécial, il se décida, en 1871, à créer avec l'humoriste William Schenck Gilbert (1836-1911) une longue série de « Comic Operas ». Gilbert tenait le rôle de Scribe, et lui celui d'Auber. Dans le *Sorcerer* (1877) il a atteint la perfection au point de vue du métier; le *Mikado* (1885) marqua l'apogée de son succès. Mais il ne cessait de travailler à développer sa manière, la perfectionnant au point de vue artistique. Le résultat de cette discipline fut une collection d'œuvres véritablement unique. En comptant les œuvres écrites en collaboration avec d'autres librettistes que Gilbert, il donna au total exactement 21 « Comic Operas » en 21 ans. Pendant toute sa carrière, Sullivan avait dû lutter contre un fétiche d'une puissance extraordinaire, chéri par la société anglaise, le fétiche du « Classique ». Ceci revient à dire que l'opinion publique plaçait quelques compositeurs importants dans une sorte d'enceinte sacrée, et ne considérait plus rien au delà des limites de ce temple. En Angleterre, voici 50 ans, le nom et l'idée du classicisme étaient plus fortement enracinés qu'en aucun autre pays d'Europe. Indubitablement, parmi les gens instruits de cette époque, 19 sur 20 personnes tenaient une sonatine de Kuhlau, parce qu'elle était sonatine, comme une œuvre d'art supérieure à un opéra de Bellini ou d'Auber, et ne manquaient jamais de se défendre s'ils étaient contraints d'avouer que ce dernier leur avait donné quelque plaisir. Cette opinion est d'ailleurs encore répandue aujourd'hui. Je dispose de trop peu d'espace ici pour combattre cette absurdité; mais un paragraphe sur le « Comic Opera » anglais, si superficiel soit-il, ne peut pas omettre de mentionner ces deux oracles opposés de Delphes et

1. Ne pas confondre avec l'opéra-comique français, qui est tout à fait différent.

Dodone, de cette rivalité entre le dogme académique et la voix populaire Même les meilleurs amis de Sullivan allaient jusqu'à dire qu'il « abusait de son talent ». Si le sentiment national n'eût été aussi malsain, Sullivan aurait pu négliger de semblables opinions. De fait, il y a été profondément sensible, et il conserva la marque de cette blessure jusqu'à sa mort. Même sept ans après, et dans une histoire de la musique anglaise qui ne manque point d'ambition, on trouve de véritables injures contre des chansons de Sullivan qui pourtant font les délices de millions de spectateurs. Il faut ajouter que les « Comic Operas » de Sullivan étaient de beaucoup la moindre partie de ses occupations et qu'il a écrit abondamment, et presque toujours dans sa manière individuelle et anglaise, en d'autres domaines

La *Shamus O'Brien* (1896) de Charles Villiers Stanford (1852-) mérite d'être considérée à part à plusieurs titres. On y trouve le dialogue parlé. La musique se tient à mi-chemin entre le sérieux et le comique C'est la seule œuvre de cette catégorie, écrite par un homme qui est maître de toutes manières. Elle est pénétrée d'un bout à l'autre par le sentiment du « Folk-tune » irlandais, tandis que la *Lily of Killarney* de Benedict n'en donne que l'imitation. La *Shamus O'Brien* fournira encore une verte carrière.

Edward German (1862-) a continué l'œuvre de Sullivan au point de vue du « Comic Opera »; la charpente générale reste la même, mais la musique a une fraîcheur très personnelle, et la technique est un peu plus moderne, conformément à l'esprit du temps

Dans le genre appelé « Musical Comedy », genre qui n'a point de pareilles prétentions artistiques, nous avons actuellement un certain nombre de compositeurs, mais on ne peut pas dire qu'ils fassent concurrence avec succès aux compositeurs étrangers, français, allemands, autrichiens ou italiens

Les « English Opera Companies », qui ont introduit la plupart des opéras anglais de ces derniers 50 ans, à l'exception de celles de Sullivan, ont été : — Pyne-Harrison (1856-1868) à Londres; Carl Rosa (1875 à ce jour), qui fait des tournées en province et joue par occasion à Londres à titre de réclame; Moody-Manners (1897 à nos jours), idem. Un très riche industriel, Joseph Beecham, a dernièrement prodigué de l'argent pour défendre la cause de l'opéra en Angleterre, et a fait chanter du Wagner en anglais Il n'existe aucune subvention gouvernementale pour l'opéra. Il n'y a aucun théâtre spécialement destiné à ce but, quoique Covent Garden soit principalement utilisé à cet effet. Encore l' « English Opera » est-il très rare à Covent Garden.

Pour récapituler, l'Angleterre reste encore, pour les visées dramatiques de l'opéra, bien loin en arrière de pays continentaux tels que l'Italie, la France, l'Allemagne, la Russie. Les opéras étrangers, chantés en des langues étrangères, demeurent le divertissement favori. L' « English Opera » proprement dit est continué au mieux de la tradition anglaise, qui tend vers le « Singspiel ». Les efforts les plus réussis des 50 dernières années ont été : en opéra sérieux, la *Colomba* de Mackenzie; en opéra plus léger, les œuvres de Sullivan et German et la *Shamus O'Brien* de Stanford.

Ballet. — La définition du Ballet est une représentation dramatique, où l'on combine la danse, la pantomime muette, le décor et la musique. Dans le ballet d'action, la signification de la pantomime est spécialemement développée. Le ballet est venu à l'Angleterre de la France. Sans compter les demoiselles Pélissier, de Subligny et Sallé, qui vinrent de Paris en 1734 dans les premiers jours de l'importation de l'opéra italien, la vraie introduction du ballet en Angleterre eut lieu en 1821, à la venue des demoiselles Noblet et Mercandotti. Ensuite arrive le règne de grandes danseuses telles que l'Italienne Maria Taglioni (1804-1884) et la Viennoise Fanny Essler (1810-1884); sans parler de Thérèse Essler, de Carlotta Grisi, de Fanny Cerito, de Lucile Grahn, de Carolina Rosati et d'autres. Cette vogue n'a duré qu'environ 30 ans. Le ballet, en effet, n'a jamais été aussi populaire à Londres qu'à Paris, Vienne et Pétersbourg; et depuis 1870 on l'a très rarement vu à Londres joué avec le grand opéra. Dans ces derniers temps cependant on l'a rétabli comme spectacle pur et simple dans les Music Halls (Alhambra, Empire, Coliseum, etc.), avec de la musique quelquefois étrangère, quelquefois indigène. Parmi les ballets avec musique indigène on peut citer : *Faust* (1895), par Ernest Ford (1858-); *la Danse* (1896), idem; *Victoria and Merrie England* (1897), par Arthur Sullivan (1842-1900); *Crown of India* (1912), par Edward Elgar (1857-). Chacun de ceux-ci a été joué chaque jour pendant fort longtemps. Commencées en 1910, les représentations de ballet russe ont eu un grand succès.

Mais de même qu'auprès du grand opéra exotique il y a eu aussi pendant toute l'histoire un mince courant d' « English Opera » du type Singspiel (cf. page 1899), de même l'histoire du ballet indépendant d'importation étrangère est côtoyée par l'histoire de la danse indigène plus ou moins importante et liée incidemment au drame. Ces danses ont été fondées sur un type autochtone. A certaines cours, comme par exemple à la cour de la reine Elisabeth, les danses importées ont été dans la proportion de dix à une par rapport aux danses anglaises. Mais il en a été autrement sur les planches. Voici une liste de danses anglaises. Comme danses primitives anglo-saxonnes : « Egg-dance », c'est-à-dire Egging-on-dance, danse frénétique; « Margot », danse fantastique, « Carole », danse joyeuse de Noël. Comme danses subséquentes anglaises : « Morrice », originairement une danse à épée; « Round », ou « Roundelay », danse en cercle; « Country Dance », danse en deux rangées parallèles. Comme danses anglaises plus localisées : « Hornpipe », nommée ainsi d'après une cornemuse avec pavillon en corne de vache, danse de la Cornouailles d'où les matelots l'ont prise, « Sibel », danse du pays de Galles; « Rant », espèce de Hornpipe en Northumberland; « Reel », danse tournoyante écossaise; « Strathspey », espèce de Reel particulièrement vigoureuse; « Fling », Reel pour un danseur seul; « Jig », danse rapide irlandaise. Toutes celles-ci ont des rythmes spéciaux traditionnels. Si l'on étudie la musique de danse de tous les compositeurs typiques anglais jusqu'à aujourd'hui, on verra que ce sont les rythmes ci-dessus, et non pas les rythmes des danses de cour ou de bal, qui leur ont servi d'inspiration. La mesure triple lente existe à peine. La forme sautillante de 6/8 est plus commune. Pour la plupart, la mesure est simplement à 2/4 ou 4/4.

Cantates. — On a remarqué (cf. page 1897) que l'oratorio anglais est une forme à son déclin. Il est en cours d'être remplacé par les « Cantates », dans une forme plus libre, soit sacrées, soit séculières, et souvent très brèves. On leur donne aussi le nom d'Odes, de Ballades, de Poèmes, etc. Elles sont innombrables. Chaque ville a sa société chorale. Chaque

maître de chapelle local a la possibilité de faire chanter et de publier ses propres compositions, qu'il ait du talent ou non. Une seule maison publie environ 500 cantates de 185 compositeurs vivants anglais. Et dans ce genre chaque compositeur éminent a écrit quelque chose de son propre style. Un compte rendu des cantates des 50 dernières années donnerait un tableau complet de l'orientation du sentiment anglais vers le cosmopolitisme. Comme types de ce changement on pourrait citer : *May Queen* (1858), de William Sterndale Bennett (1816-1875), toute anglaise et très belle; *Golden Legend* (1886), d'Arthur Seymour Sullivan (1842-1900), également anglaise, mais modernisée; *Omar Khayyam* (1906), de Granville Bantock (1868-), à l'orientale.

Musique de chambre. — La période du Madrigal indigène, c'est-à-dire la période qui s'étend de 1590 environ jusqu'à 1630, ou des dernières années du règne d'Elisabeth et du règne entier de James Ier, a placé l'Angleterre très haut parmi les pays musicaux de l'Europe. Le style du Madrigal était né dans les Pays-Bas plus d'un siècle avant, et s'était répandu en Italie, d'où il est venu en Angleterre. Il s'est développé donc de façon indépendante sous l'influence des maîtres anglais. Avec ceux-ci cette manière a marqué son achèvement, car on constate sa disparition vers 1630 environ dans toute l'Europe. Le Madrigal était une musique de chambre ayant un caractère fortement polyphonique, exécutée sans accompagnement par plusieurs chanteurs à chaque partie. On le chantait après le souper, en s'asseyant, les parties dans la main, autour de la table. Le « Glee » anglais s'est développé presque un siècle plus tard; il florissait dans le XVIIIe siècle et au commencement du XIXe; à cette époque sa production naturelle s'arrêta. Le « Glee » était aussi une musique de chambre sans accompagnement, mais plus homophonique, plus moderne, plus allié au Folk-song anglais que le Madrigal. Il était pour solistes, et on l'exécutait avec un seul chanteur à chaque partie. La « Part-song », basée essentiellement sur des modèles allemands, et consistant en effet de mélodie avec l'accompagnement d'autres voix, a supplanté le Glee; on l'exécute quelquefois avec un grand nombre de chanteurs; mais, comme la Part-song a été transportée tout à fait dans les concerts, elle ne concerne pas le présent paragraphe. Si l'on compose des Madrigaux et des Glees actuellement, ce ne sont que des imitations artificielles de l'antique. L'exécution de ce genre d'œuvres est limitée maintenant à un petit nombre de cercles sociaux : à la « Madrigal Society » (fondée en 1741) et à certains Glee-clubs plus récents, indiqués ci-dessous dans le Tableau des Institutions. On exécute des Madrigaux quelquefois dans les salles de concert, et même à des concerts orchestraux; mais ils y sont foncièrement déplacés et ne produisent point d'effet. La chanson peut être comprise sous le titre de musique de chambre, quoique comme Folk-song elle appartienne à la vie champêtre, et quoique dans son emploi moderne elle soit répartie entre le concert et le salon. Les rossignols de l'Angleterre ont chanté de temps immémorial, et la mélodie est dans ce pays au moins autant chez elle qu'elle peut l'être en tout autre. Les premiers maîtres ont écrit des « Ayres » avec accompagnement instrumental exprès pour la chambre. De même chaque compositeur éminent, jusqu'à nos jours, a donné le meilleur de soi à la chanson, en la regardant comme forme artistique. Nommer ceux-ci ne serait que récapituler toute la liste des noms éminents déjà donnée. Pendant la première moitié de la période de 50 années dont on s'occupe spécialement ici, la « Drawing-room Ballad » florissait beaucoup. Elle n'était point parfois sans platitudes, mais elle était d'une émotion sincère, et ne mérite pas le mépris dont bien des gens la couvrent aujourd'hui. Elle était meilleure que les chansons décadentes et parfois « futuristes » que nous donnent de petits écrivains et dont ils nous inondent de façon abusive.

Si l'histoire de la musique de chambre vocale montre une filiation discontinue par rapport aux origines locales, il n'en est pas de même pour la musique de chambre instrumentale. Au contraire, on peut saisir comment la floraison d'aujourd'hui se rattache sans interruption aux racines indigènes qui germèrent voici 350 ans. On a déjà vu plus haut (page 1897) comment la musique d'église moderne anglaise procède par dérivation continue du « Book of Common Prayer » de la Réforme (1549), et, naturellement, de plusieurs siècles avant cette date, si l'on tient compte de la musique catholique. A la page 1899 ci-dessus on a aussi vu comment l' « English Opera » moderne remonte sans débrider au Masque anglais, qui était la spécialité des fonctions de la cour (1617 et antérieurement). Exactement de même, la musique de chambre instrumentale moderne anglaise se présente comme l'aboutissement d'un long héritage dont l'origine remonte directement à ce qu'on pourrait appeler l'âge de la Musique de Famille, au XVIe siècle, mettons aux environs de 1580. Ce genre d'œuvres a une triple origine : le simple redoublement des parties de la musique séculière vocale, l'exploitation indépendante des airs de danse et l'exercice indépendant dans le contrepoint mi-ecclésiastique. Par des compositions de cette nature non moins que par ses Madrigaux, l'Angleterre a occupé une position assez dominante dans la musique européenne, pendant une période qu'on pourrait délimiter à environ 50 ans, commençant à l'époque de Thomas Morley (1557-1604). Si les historiens anglais avaient consacré moins de temps à l'histoire musicale universelle et plus de temps à l'histoire musicale de leur propre pays, les spécialistes ignoreraient moins les antécédents de leurs sujets, et il serait moins nécessaire de faire allusion à ces faits historiques élémentaires. Dans les premiers jours, la musique de chambre instrumentale, de même que les Madrigaux, était seulement en usage dans les maisons des riches. Vers la fin du XVIIe siècle on commença à la jouer en public. Les Concerts de John Banister (1630-1679) à Londres continuèrent de 1672 jusqu'à 1679, et ils comportaient de la musique de chambre instrumentale. Un amateur de musique à Londres, nommé Thomas Britton (1651-1714), a établi un Club de musique de chambre demi-public, qui dura de 1678 jusqu'à 1714. L' « Academy of Ancient Music » (1710-1749), l' « Anacreontic Society » (1770-1778) et les « Ancient Concerts » (1776-1848) ont tous exécuté de la musique de chambre instrumentale. L' « Oxford Music Room » fut bâtie en 1748 et reste encore aujourd'hui la Salle de Concert la plus ancienne en Europe; la musique de chambre avait une demeure ici. La « Philharmonic Society » de Londres fut fondée en 1813, et de cette époque jusqu'à 1861 a exécuté presque autant de musique de chambre que de musique orchestrale. Les premiers Concerts à quatuor en Angleterre furent exécutés de 1836 à 1842; on les donnait dans les Ha-

nover Square Rooms, à Londres, avec les musiciens Henry Gamble Blagrove (1811-1872), Henry Gattie (-1853), Joseph Haydon Bourne Dando (1806-1894) et Charles Lucas (1808-1869). Les concerts suivants se donnèrent, de 1842 à 1853, à Crosby Hall dans la Cité, avec les musiciens Dando, Gattie, John Fawcett Loder (1812-1853) et Lucas. L'institution importante que l'on appelle la « Musical Union » a été fondée par le violiniste John Ella (1802-1888), et fonctionna de 1844 à 1880; son nom est anglo-saxon, et non continental; on y exécutait des quatuors, etc., avec 8 concerts par an. Ella a inauguré le Programme analytique et a placé les musiciens dans le centre de la salle. La « Quartett Association » était un quatuor *pionnier* (1852-1854), se composant des exécutants Prosper Philippe Catherine Sainton (1813-1890), Henry Christopher Cooper (1819-1881), Thomas Henry Weist Hill (1828-1891), et Carlo Alfredo Piatti (1822-1901). Les célèbres « Monday Popular Concerts », inaugurés par la Maison Chappell, étaient vraiment des concerts de musique de chambre; ils continuèrent de 1859 à 1898. Dès lors, une multiplicité d'institutions ont été inaugurées et existent encore. Par exemple : la « People's Concert Society » (1878), le « South Place Institute » (1896), les « Broadwood Concerts » (1902). De plus, sans compter des visites de quatuors étrangers, il y a beaucoup de quatuors indigènes. Le plus représentatif d'entre eux, à l'heure qu'il est, est celui que dirige Hans Wessely (1862-). Les trois séries de concerts de musique de chambre qui portent les noms de Dunhill, Holbrooke et Tovey, ont duré quelques années. Au contraire donc de l'avis général, on voit que la musique de chambre instrumentale n'a pas cessé d'être exécutée en Angleterre pendant ces trois derniers siècles et demi. D'ailleurs il y a eu une abondance continue de compositeurs indigènes qui répond à ces circonstances. A tout prendre, il semble que celle-ci est la forme de production instrumentale qui est la mieux adaptée au tempérament anglais en son état actuel. Dans ces 50 ans derniers, chacun des compositeurs principaux dont on a déjà fait mention dans cet article, a produit de la musique de chambre, et il y a au moins 100 compositeurs anglais moins connus qui sont dans le même cas. Un petit nombre se consacrent entièrement à ce genre. Un amateur de musique, Walter Willson Cobbett, a, depuis 1905, soit avec la coopération de la « Worshipful Company of Musicians » (fondée en 1604), soit tout seul, offert plusieurs prix pour des œuvres représentant une forme de musique de chambre abrégée, en prenant comme analogie, mais non comme modèle formel, le « Fancy » anglais, qui prévalait dans le XVIe et le XVIIe siècle, jusqu'à ce que le violon eût remplacé la viole. Ce « Fancy » était le devancier anglais de la « Suite » ultérieurement importée. Pour différents prix, on a soumis environ 300 œuvres en des formes extrêmement diverses. Tout bien considéré, les lauréats principaux furent Frank Bridge (1879-) et James Friskin (1886-); mais environ 20 autres candidats ont obtenu des prix.

Musique d'orchestre. — Le développement de l'orchestre se présente tard dans l'évolution musicale d'une nation quelconque, comme le résultat de plusieurs raisons. En premier lieu, l'orchestre est la suite en fait, sinon par essence, de l'opéra d'un côté et de la musique de chambre de l'autre, et dans la plupart des pays la musique traverse ces deux phases avant de parvenir à cette dernière phase. En second lieu, tandis que l'opéra fait appel à l'œil, à l'oreille et à divers intérêts d'association mentale ayant trait au drame, la représentation orchestrale fait appel à l'oreille seule, et par conséquent compte beaucoup plus sur l'intelligence de l'auditeur. Puis, tandis que la musique de chambre instrumentale implique seulement la participation d'un cercle de famille, la représentation orchestrale a besoin d'un grand nombre d'exécutants, et, sauf dans les cas où elle est encouragée par des subventions royales et princières, ne peut être entreprise que dans des centres populeux et opulents. En quatrième lieu, l'orchestre dépend du développement technique des instruments. En outre, en Angleterre du moins, il faut considérer que le public anglais, comme il est dit plus haut (p. 1897), s'intéresse à des choses auxquelles il peut prendre une part directe ou indirecte, et ici ce n'est point le cas. Enfin, la position insulaire de l'Angleterre l'a empêchée dans le passé de suivre rapidement la marche du développement de la musique sur le continent.

Cette dernière question mérite plus d'attention qu'on n'y donne ordinairement. Même au temps que Ludwig Spohr (1784-1859) fit sa visite à l'Angleterre en 1820, on ne pouvait faire le trajet de la Manche que par navires à voiles, et la durée de la traversée variait de 3 heures à 24 heures. Les premiers bateaux à vapeur mettaient 4 heures pour faire le trajet le plus rapide de Calais à Douvres. Ils étaient d'ailleurs très primitifs, et les terreurs de cette mer orageuse et la crainte du mal de mer formaient en ce temps-là et longtemps après encore une barrière pratique entre le continent et l'Angleterre. Les Anglais mêmes sont par nature casaniers, et ce n'est que dans ces derniers temps que l'habitude de voyager ou d'étudier dans les pays étrangers s'est développée parmi eux. William Sterndale Bennett (1816-1875) a passé deux ans au Conservatoire de Leipzig, en 1837 et en 1841, grâce à la générosité de la maison Broadwood. En 1857-1861, John Francis Barnett (1837-), Arthur Seymour Sullivan (1842-1900) et Franklin Taylor (1843-) ont tous trois étudié au Conservatoire de Leipzig. Mais cela fut tout à fait exceptionnel, et ce n'est guère que 20 ans environ après que les musiciens anglais prirent l'habitude générale d'aller étudier à l'étranger. La Manche, qui sépare l'Angleterre du continent, a exercé beaucoup d'influence sur la musique anglaise, et le vrai « Leader of the Renaissance » n'est pas tel ou tel compositeur, mais le bateau à vapeur rapide qui transporte maintenant les passagers à travers la Manche très commodément en 80 minutes.

Dans la première partie du règne (1837-1901) de la reine Victoria (1819-1901), les compositeurs dont les noms suivent, faisant de leur mieux pour se tenir quelque peu au courant des développements orchestraux de Viennne et de Leipzig, ont écrit des symphonies, des concertos et des ouvertures, surtout de ces dernières : William Crotch (1775-1847), Philip Cipriani Hambly Potter (1792-1871), Henry Westrop (1812-1879), George Alexander Macfarren (1813-1887), Charles Edward Stephens (1821-1892), Walter Cecil Macfarren (1826-1905), Henry Charles Banister (1831-1897), Ebenezer Prout (1835-1909), John Francis Barnett (1837-), Francis William Davenport (1847-). On ne peut pas dire que ces œuvres aient aucune originalité. William Sterndale Bennett (1816-1875) appartiendrait au point de vue chronologique à ce groupe, mais son talent individuel l'a mis tout à fait à part. Avant l'âge de 21 ans il avait écrit 3 concertos de piano et 2 ouvertures. L'éclat de ceux-là lui était personnel. Le charme romantique de celles-ci

était dans la manière intermédiaire entre le style de Mendelssohn (1809-1847) et celui de Schumann (1810-1856), sans devoir rien cependant à l'un ou à l'autre. La technique orchestrale était claire comme cristal et d'un excellent effet. Schumann a appelé Bennett « une belle âme poétique » et « un ange-musicien ». Si l'on considère que l'Angleterre à cette époque n'était pas comparable à l'Allemagne au point de vue du développement musical, on peut dire que ces œuvres de jeunesse de Bennett étaient aussi remarquables en elles-mêmes que l'étaient les œuvres données par Mendelssohn au même âge et seulement quelque sept ans plus tôt. Vers la fin de sa carrière Bennett fit de petites expériences en introduisant des passages de transition entre les mouvements symphoniques et en écrivant de la musique à programme; mais ces essais échouèrent, et il ne réussit jamais mieux que quand il était lui-même. Les compositeurs orchestraux postérieurs à Bennett peuvent être considérés au mieux apres qu'on a énuméré les institutions qu'ils avaient comme moyen d'action.

On ne mentionnera ici aucune institution, a moins que l'orchestre dont il s'agit ne soit vraiment un grand orchestre symphonique, c'est-à-dire à moins qu'il ne puisse jouer une partition de Beethoven ordinairement, et une partition de Liszt si on s'arrange. Considérées au point de vue de l'influence qu'elles exercent sur la vie publique, ces institutions peuvent être divisées en 4 classes : *a*) sociétés qui donnent un nombre fixe de concerts par an; — *b*) orchestres organisés, qui non seulement donnent un nombre déterminé de concerts par an par eux-mêmes, mais aussi louent leurs services, si on le désire; — *c*) orchestres qui s'associent pour jouer ensemble quotidiennement ou même deux ou trois fois par jour, pendant une saison déterminée de l'année; — *d*) orchestres permanents, organisés pour fonctionner comme ceux de la dernière catégorie, mais pendant toute l'année.

L'organisation traditionnelle en Angleterre est celle qu'on a indiquée en premier lieu, et il existe maintenant, ou il a existé dans les 50 dernières années, les institutions qui sont énumérées ci-dessous. Presque toutes les institutions de cette sorte fonctionnent à perte et sur le système de la garantie; un certain nombre de personnes garantissent chacune une certaine somme, et à la fin de la saison elles payent 10 p. 100, 15 p. 100, 20 p. 100, etc., de leur garantie, selon l'appel. *Liverpool* (population 746,000, la plus grande ville provinciale de l'Angleterre) a sa « Liverpool Philharmonic Society » (1840-), qui donne 12 concerts par an; chefs d'orchestre, Alfred Mellon (1821-1867), pendant deux ans jusqu'à 1867; Julius Benedict (1804-1885), jusqu'à 1880; Max Bruch (1838-), jusqu'en 1882; Charles Hallé (1819-1895), jusqu'en 1896; Frederick Hymen Cowen (1852-), jusqu'aujourd'hui. *Newcastle-on-Tyne* (population 266,000) avait un orchestre et des concerts réguliers de 1867 à 1876, chef d'orchestre William Rea (1827-1903). *Bradford* (population 288,000) a eu un orchestre et des concerts depuis 1892, *Leeds* (445,000) depuis 1903, *Hull* (275,000) depuis 1906. Les grandes *Fêtes provinciales* (voir le Tableau des Institutions ci-dessous) sont en premier lieu pour des œuvres chorales, mais dernièrement elles ont aussi admis des morceaux de musique instrumentale. *Londres* a une population de 7,253,000. Son institution principale est la « Royal Philharmonic Society » (établie en 1813), qui donne 7 concerts par an; cette Société s'est développée des concerts d'orchestre donnés de temps à autre, après 1786, par le violiniste Johann Peter Salomon (1745-1815); pendant cent ans elle a réfléchi l'intelligence musicale anglaise moyenne, de même que l'a fait le *Times* depuis 1785 pour le journalisme; ses concerts ont été dirigés par presque tous les compositeurs célèbres du monde, de Cherubini à Strauss (Mendelssohn a fait une demi-saison, et Wagner une saison entière), et elle a eu une noble carrière; ses joueurs d'instruments à cordes sont considérés comme les meilleurs en Europe. De 1834 à 1865 la « Society of British Musicians » a encouragé la composition indigène. De 1852 à 1882 la « New Philharmonic Society » s'est spécialisée dans l'exécution des nouveautés; Hector Berlioz (1803-1869) en a dirigé la première et la quatrième saison. De 1858 à 1867 il y eut la « Musical Society of London »; de 1879 à 1904, les « Richter Concerts », dirigés par Hans Richter (1843-); de 1886 à 1897, les « Henschel Concerts », dirigés par Isidor Georg Henschel (1850-); la « Royal Amateur Orchestral Society » (1872), la « Stock Exchange Orchestral Society » (1882) et la « Strolling Players Orchestra » (1882) furent trois institutions mi-professionnelles. Depuis 1903 le « Royal College of Music » a eu à sa disposition les intérêts produits par la somme énorme de 675,000 fr. donnée par un bienfaiteur afin de faire entendre les œuvres orchestrales de compositeurs anglais et de venir en aide à ceux-ci; cette caisse s'appelle « Patron's Fund », parce que le roi en est le protecteur. H. Balfour Gardiner (1877-) a, pendant ces trois dernières années, donné quatre concerts par an pour l'encouragement de la composition indigène.

Les organisations orchestrales, qui donnent leurs propres concerts, mais s'engagent aussi au service d'autres entrepreneurs, eurent leur origine à Manchester voici 50 ans; à l'exception de cette ville, elles ne datent que d'il y a 20 ans. *Manchester* (population 714,000, et presque aussi grande que Liverpool) a son « Hallé Concert Orchestra » (1857-), dirigé jusqu'à sa mort par Charles Hallé (1819-1895), et depuis cette date par Hans Richter (1843-) et d'autres. *Glasgow* (population 1,000,000, la plus grande ville en dehors de Londres) inaugura le « Scottish Orchestra » en 1891; chefs d'orchestre divers et éminents. A *Londres*, en 1893, Henry J. Wood (1870-) comme chef d'orchestre et Robert Newman comme régisseur, inaugurèrent le « Queen's Hall Orchestra »; Wood avait débuté comme chef d'orchestre dans les compagnies Rousby, Carl Rosa, Lago, etc.; il dirige constamment cet orchestre, qui réfléchit ses grands dons interprétatifs; il a introduit la musique étrangère de toutes les écoles, surtout la musique russe, et a fait beaucoup pour encourager les compositeurs indigènes; cet orchestre a compté par moments jusqu'à 200 exécutants; pour son propre compte il donne des « Symphony Concerts » occasionnels l'après-midi, pendant l'hiver, des « Promenade Concerts » quotidiens, le soir, pendant l'automne, et des concerts le dimanche pendant une grande partie de l'année. Par scission avec cet orchestre se forma en 1902 le « London Symphony Orchestra », qui possède le matériel le plus fin possible; il forme une société rigoureusement coopérative, et, tandis qu'ailleurs le chef d'orchestre nomme les membres de l'orchestre, ici l'orchestre nomme de temps à autre le chef d'orchestre. Un arrangement de cette nature était inusité en Angleterre jusqu'alors; quels que soient les avantages du système, il n'a pas eu d'heureux résultats pour les compositeurs

indigènes, l'administration de cet orchestre ayant franchement annoncé que le but n'en était que commercial, et que les programmes ne comporteraient que des morceaux favoris et familiers. En 1908 se forma le « New Symphony Orchestra », dirigé à l'heure présente par Landon Ronald (1873-). En 1909 Thomas Beecham (1879-) a fondé le « Beecham Orchestra ».

Quant aux orchestres consacrés à des concerts quotidiens pendant une saison spéciale de l'année, on vient de signaler les « Promenades » du « Queen's Hall Orchestra »; d'autres compagnies du même genre ont été récemment formées pour stations balnéaires, etc., telles que celles de Blackpool (58,000 habitants), Brighton (131,000), Buxton (10,000), Harrogate (33,000), Llandudno (10,000), New Brighton (11,000), Scarborough (37,000), Torquay (38,000).

Les orchestres permanents, qui jouent tous les jours durant toute l'année, ont, en ce qui touche les programmes et l'exécution, de sérieux avantages sur toutes les autres organisations. Le « Crystal Palace Orchestra » à Sydenham, faubourg de Londres, a eu, pendant presque toute sa carrière (1855-1901), le monopole de cette situation. Il a été fondé et constamment dirigé par August Manns (1825-1907), qui, à l'instigation de George Grove (1820-1900), secrétaire du « Crystal Palace », fin lettré et auteur du *Grove's Dictionary of Music*, a élevé les concerts à un niveau tout à fait supérieur. Manns et Grove ont fait plus que personne de leur temps pour aider la production indigène. Les « Saturday Concerts », pendant toute la période d'hiver, étaient renommés. Manns a dirigé au total environ 14,000 concerts. — *Bournemouth* (78,000 hab.), est, après Brighton (131,000), la plus grande station balnéaire du Royaume-Uni. Le « Bournemouth Municipal Orchestra » (1893) a pris la place du « Crystal Palace Orchestra » en ce qu'il a le monopole de la situation signalée ci-dessus. Il a été fondé par Dan Godfrey (1868-), membre éminent d'une famille de chefs de musique militaire bien connue, qui l'a dirigé toujours. Il a dirigé environ 10,000 concerts, dont 1,500 appartenaient à la classe de concerts symphoniques. Plus du tiers des œuvres données à ceux-ci ont été des œuvres indigènes. En aucune autre institution on n'a jamais rencontré, même de façon approximative, une proportion aussi élevée. De 1906 à 1909, le duc de Devonshire avait un orchestre symphonique permanent à Eastbourne (52,000 hab.), dont les concerts étaient ouverts au public. — Les excellents orchestres de certains théâtres (His Majesty's, Haymarket, Drury Lane, etc.) et des Music Halls (Alhambra, Palace, Coliseum, Empire, etc.) appartiennent à cette classe, puisqu'ils jouent pendant toute l'année; ils sont utilisés pour la musique occasionnelle, le ballet et le spectacle.

Pour récapituler, les quatre influences principales des 50 dernières années qui ont encouragé la musique orchestrale anglaise ont été la « Royal Philharmonic Society », le « Crystal Palace », le « Queen's Hall Orchestra » et le « Bournemouth Municipal Orchestra »; mais plusieurs autres sociétés y ont apporté un utile concours. — Sur des détails techniques dans les orchestres anglais on peut signaler : — que les « bois » sont maintenant ordinairement à disposition par groupes de trois; que le cor anglais et la clarinette-basse sont en tout cas à disposition; qu'on ne se sert pas des saxophones; que les trompettes utilisées sont des trompettes en *fa*, avec un seul corps de rechange en *mi*, jamais des trompettes en *si*♭ haut; que les cors sont maintenant pour la plupart exclusivement en *fa*, même sans corps de rechange en *mi*; que la fondamentale du trombone-basse est *sol*, et celle du bass-tuba est *mi*♭.

Signaler les compositeurs indigènes qui ont profité de cette situation serait citer encore une fois chacun des principaux noms déjà indiqués, et ajouter que 70 ou 80 compositeurs plus jeunes ou moins connus montrent un rendement énorme de la musique orchestrale. Sullivan écrivait des morceaux franchement mélodieux et vifs. Mackenzie a excellé en des Rapsodies et des Concertos conçus dans une manière celtique. Parry et Stanford ont donné des œuvres symphoniques heureuses, chacun selon son propre style. Elgar a étonné ceux qui le croyaient seulement capable d'écrire des mystères religieux, en révélant un grand savoir-faire dans le domaine orchestral en un sens à la fois traditionnel et moderne. La génération plus jeune de compositeurs d'orchestre s'est occupée presque exclusivement de Poèmes symphoniques et de musique à programme. Sous l'enseignement de Frederick Corder (1852-) à la Royal Academy of Music, et de Stanford lui-même au Royal College of Music, nos jeunes compositeurs ont constaté qu'au point de vue technique ils pouvaient faire concurrence avec succès aux écoles russe et française. Dans l'instrumentation, la chimie du son, ils se sont montrés des élèves habiles. Seulement l'âme est absente, et le successeur d'Elgar est encore à trouver. — On demande maintenant beaucoup plus de chefs d'orchestre qu'autrefois, et ceux qui savent la partition presque par cœur ont la préférence. Cette sûreté de connaissance, une rapide obéissance des bras au cerveau, une grande expérience pratique, de la sympathie avec les exécutants et une gesticulation judicieuse et naturelle, voilà les attributs nécessaires d'un chef d'orchestre. Il faut admettre qu'il y a eu dernièrement une invasion très considérable de chefs d'orchestre étrangers, qui se sont spécialisés dans cette profession. Les répétitions sont réduites au minimum en Angleterre; les instrumentistes anglais n'ont notoirement pas de rivaux pour la lecture à première vue, et sous la direction d'un chef d'orchestre compétent ils jouent une œuvre nouvelle presque aussi bien la première fois que les suivantes.

Diapason. — Le diapason d'église ancien eu Angleterre au XVIe siècle était le même que celui usité dans l'Allemagne du Nord, ou A=567 (567 vibrations doubles par seconde), environ une tierce majeure plus haut qu'aucun diapason connu de nos jours. Toute la musique d'église de cette époque-là doit donc, pour bien faire, être transposée, dans l'exécution, une tierce majeure au-dessus. On a récemment publié une ou deux œuvres de ce genre, en les transposant timidement d'un ton majeur au-dessus; mais même cette élévation ne porte pas l'étendue soprano plus haut que *ré*, ou l'étendue de ténor plus haut que *mi*, ce qui est tout à fait insuffisant. Les compositions familières d'église de Thomas Tallis (environ 1520-1585) et d'Orlando Gibbons (1583-1625) ne sont mises en valeur naturelle et de façon brillante que si on les transpose de deux tons entiers, c'est-à-dire une tierce majeure plus haut. Le diapason de musique de chambre ancien en Angleterre pour violes, etc., descendait au contraire jusqu'à environ A=400, et si nous désirons le reproduire avec exactitude, nous devons transposer cette musique aussi bas. Le diapason à branches de Haendel en 1751 s'appelait à l'époque « Mean Pitch », et il donnait A=422.5. Ceci a été le « Concert Pitch » anglais jusqu'à 1828. Les orchestres viennois ont

forcé la hauteur du diapason. A la « Philharmonic » de Londres en 1884 il formait A = 433.2. Donc l'opéra italien, à Covent Garden, l'a forcé plus haut, et en 1850 la « Philharmonic » fut à A = 452.5. L'orgue de l'Albert Hall en 1871 alla même à A = 455. En 1859 le diapason A = 435.4 à 59° Fahrenheit fut adopté en France. En 1896, par une convention générale, le type fut adopté pour les orchestres anglais, ou, ce qui est la même chose, A = 439 à 68° Fahrenheit (supposé comme la chaleur d'une salle de concert). Les musiques militaires restent encore à A = 452. Par conséquent, lorsque les musiciens à vent jouent et en orchestre et en musique militaire, ce qui arrive très souvent, il faut qu'ils se servent dans la plupart des cas de deux instruments différents.

Musique militaire — La fanfare s'appelle en anglais « Brass Band ». La Batterie s'appelle « Percussion ». L'Harmonie s'appelle « Military Band », ce qui signifie la combinaison de tout; ou on l'appelle plutôt en terme de métier « Reed Band ». Les « Brass Bands » simples sans aucune batterie sont innombrables chez les ouvriers du Lancashire et d'autres comtés du Nord; elles eurent leur origine au commencement du règne (1837-1901) de la reine Victoria (1819-1901), après l'invention du « Cornopean », plus tard appelé Cornet à pistons. Ces « Brass Bands », comme moyen de récréation et comme base de concours incessants, ont pénétré dans la vie de la nation. Cependant il y a des combinaisons de toute espèce; des fanfares de 12 unités, jusqu'à « Full Military Band », ou même jusqu'à la « Royal Artillery Band » de 91 unités. Cette dernière se constitua en 1762, et les chiffres suivants indiquent son accroissement : 1762 (9), 1802 (25), 1812 (38), 1839 (48), 1857 (80), 1887 (91). La rapidité a été presque parallèle dans d'autres régiments. Comme les officiers eux-mêmes ont payé et administré leurs musiques militaires, et comme il n'y avait aucun règlement général dans ce domaine, il en est résulté fort peu d'uniformité d'instrumentation jusqu'à 1847; à ce moment trois chefs de musique militaire, Carl Boosé (Scots Guards), Charles Godfrey (Coldstreams) et A. J. Schott (Grenadiers), publièrent presque simultanément trois « Journaux » rivaux contenant de la musique en feuilles; à partir de cette date l'existence des parties imprimées entraîna une plus grande uniformité d'instrumentation, qui alla en s'accentuant rapidement. En 1857 la « Military School of Music » de Kneller Hall, destinée à l'éducation des musiciens et chefs de musique militaire, fut inaugurée sous la direction du gouvernement; quelque peu après cette institution fut adaptée au modèle du Gymnase de musique militaire français (1836), mais ici sur une base tout à fait volontaire. La constitution des musiques dans l'armée britannique a pris bientôt la forme qui domine aujourd'hui. En 1852 le gouvernement reconnut la « Duke of York's School » à Chelsea et la « Royal Hibernian School » à Dublin, deux orphelinats militaires en étroit rapport avec la musique militaire. En 1863 il reconnut les musiques militaires des « Line Regiments », destinés à se déplacer çà et là; mais le ministère alla seulement au point de leur accorder des sergents chefs de musique. En 1872 le gouvernement donna une subvention à Kneller Hall, et en 1875 il fit sienne cette institution maintenant reconnue officielle. En 1903 le gouvernement ouvrit une « Royal Naval School of Music » à Eastney, près de Portsmouth, dont le rôle à l'égard des musiques militaires de la « Royal Marine Artillery » et de la « Royal Marine Light Infantry » est analogue à celui de Kneller Hall à l'égard du reste de l'armée.

Les musiques militaires, désignées en terme de métier « Staff Bands », sont les suivantes : *a*) la musique de la « Household Cavalry », c'est-à-dire celle des deux régiments de « Life Guards » et du régiment de « Royal Horse Guards »; — *b*) la musique des quatre régiments de « Foot Guards », savoir les « Grenadier Guards », les « Coldstream Guards », les « Scots Guards » et les « Irish Guards »; — *c*) la musique de la « Royal Artillery »; — *d*) celle des « Marines ». Les autres régiments s'appellent « Line Regiments » ou « Regiments of the Line ». Les « Royal Engineers » sont désignés comme un « Corps », non comme un « Regiment ». — Naturellement la cavalerie n'a que des fanfares modifiées. Les plus belles musiques militaires sont celles des « Grenadier Guards » et des « Coldstream Guards », régiments d'infanterie. La « Royal Artillery » et les « Royal Engineers » ont tous deux des musiques militaires très importantes; la première date de 1762, et l'autre de 1856. L'armée britannique compte au total 203 chefs de musique militaire.

Voici une comparaison de la constitution des musiques instrumentales qui sera utile. (A) Une petite musique militaire de 25 exécutants : Flûte petite ou grande, 1; Clarinette en *mi* ♭, 1; Clarinettes en *si* ♭ (trois parties), 7; Bassons, 2; Cornets à pistons, 2; Cors, 2; Trompettes, 2; Trombones, 3; Bugle-baryton en *si* ♭, 1; Bombardon en *mi* ♭, 1; Caisse claire, 1; Grosse caisse, 1; = 25. — (B) Musique militaire des « Grenadier Guards », de 57 exécutants : petite Flûte, 1; grandes Flûtes, 2; Hautbois, 2; Clarinettes en *mi* ♭, 4; Clarinettes en *si* ♭, 14; Clarinette en *mi* ♭ ténor, 1; Clarinette-basse, 1; Bassons, 2; Contrebasson, 1; Cornets à pistons, 6; Trompettes, 2; Cors, 4; Bugle-alto, 1; Trombones, 3; Bugles-barytons, 4; Bombardons, 6; Caisses, etc., 3; = 57. — (C) Musique militaire de la « Royal Artillery », de 91 exécutants : petites Flûtes, 2; grandes Flûtes, 2, Hautbois, 4; Clarinettes en *mi* ♭, 4; Clarinettes en *si* ♭, 29; Bassons, 4; Cornets à pistons, 13; Cors, 7; Bugles-sopranos, 2; Bugles-altos, 3; Trombones, 5; Bugles-barytons, 4; Bombardons, 9; Caisses, etc., 3; = 91. — Il faut toutefois noter que l'on introduit maintenant peu à peu le Saxophone. Une bonne musique militaire d'un « Line Regiment » est comprise entre la première et la seconde des catégories ci-dessus et comporte environ quarante exécutants.

Quelques régiments se piquent d'avoir des « String Bands ». Cela veut dire que plusieurs des musiciens (dans l'artillerie les deux tiers du total) sont « double-handed » et jouent aussi des instruments à cordes, tandis que le reste des exécutants continuent à jouer leurs propres instruments à vent; de sorte que l'organisation entière peut se transformer à l'occasion en orchestre symphonique. Celui-ci s'appelle en langage militaire « String Band ». La « Royal Artillery » et les « Royal Engineers » ont été « double-handed » depuis leur formation, les « Portsmouth Marines » depuis 1853, et les « Chatham Marines » depuis 1861.

Tableau des institutions musicales actuelles. — On peut donner ici un tableau général des différentes institutions musicales qui subsistent aujourd'hui en Grande-Bretagne et Irlande. Elles sont classées en cinq rubriques, et puis énumérées d'après la date de leur fondation. On terminera l'article par quelques remarques qu'a suggérées ce tableau.

Institutions d'éducation.

	FONDÉE.
Royal School for Indigent Blind (aveugles)	1799
Royal Academy of Music	1822
London Society for teaching the Blind (pour l'enseignement des aveugles)	1838
Royal Irish Academy of Music	1856
Royal Military School of Music	1857
London Academy of Music	1861
Tonic-Sol-Fa College	1863
Royal College of Organists	1864
South London Institute of Music	1869
Trinity College of Music, London	1872
Royal Normal College for the Blind	1872
Kyrle Society, Music Branch	1877
Cork Municipal School of Music	1878
Guildhall School of Music	1880
Blackheath Conservatoire of Music	1881
Royal College of Music	1882
Brighton School of Music	1883
Croydon Conservatoire of Music	1883
Metropolitan Academy of Music	1885
Birmingham and Midland School of Music	1887
London College of Music	1887
Associated Board of the Roy. Acad. of Music and Roy. College of Music (examens)	1889
College of Violinists	1890
London College for Choristers (enfants de chœur)	1892
Royal Manchester College of Music	1893
Leeds School of Music	1898
Royal Naval School of Music	1903
London School of Pianoforte accompaniment	1904
Leinster School of Music	1904
Tobias Matthay Pianoforte School	1905
Huddersfield College of Music, and Northern Tobias Matthay Branch	1908
Woodford Conservatoire of Music	1910
Upper Tooting College of Music	1911

Institutions coopératives et sociales.

Eisteddfodau (gallois)	1450
Worshipful Company of Musicians	1601
Madrigal Society	1741
Noblemen and Gentlemen's Catch Club	1761
Abbey Glee Club	1841
Round, Catch and Canon Club	1843
City Glee Club	1853
London Church Choir Association (chœurs)	1870
Oxford University Musical Club	1872
Music Publishers Association (éditeurs)	1881
Incorporated Society of Musicians	1882
Oxford University Musical Union	1884
Music Trades' Association (commerce)	1886
Pianoforte Manufacturers' Association (fabric. de pianos)	1887
Cambridge University Club	1889
Oxford and Cambridge Musical Club, London	1889
Union of Graduates in Music (diplômés)	1893
Orchestral Association	1893
Amalgamated Musicians' Union	1893
English Ladies' Orchestral Society (dames)	1893
Incorporated Staff-Sight-Singing College (portée)	1896
Union of Directors of Music in secondary Schools	1900
Concert Goers' Club, now Music Club (amateurs de concerts)	1903
Society of British Composers (compositeurs anglais)	1905
Schola Cantorum Londinensis	1906
Croydon String-Players' Club (instr. à cordes)	1906
Federation of Scottish Professional Musicians	1907
Music Teachers' Association (professeurs)	1908
Home Music Study Union (musique en famille)	1908
Munster Association of Professional Musicians	1909

Institutions de bienfaisance.

Royal Society of Musicians of Great Britain	1738
Irish Musical Fund	1787
Royal Ear Hospital (hôpital pour les oreilles)	1816
Professional Musicians' Sick and Pension Fund (caisse de retraite)	1822
Metropolitan Ear and Throat Hospital (oreilles et gorge)	1838
Mendelssohn Scholarship	1847
Choir Benevolent Fund (chœurs)	1851
Music Trades Assistants' Dividing Society (employés de commerce)	1861
Incorporated Society of Musicians' Orphanage (orphelinat)	1875
Organists' Benevolent League	1909
British Musicians' Pension Society (caisse de retraite)	1909

Institutions de concerts.

Sons of the Clergy Festival (fils du clergé)	1655
Three Choirs Festival (Gloucester, Worcester, Hereford)	1724
Birmingham Festival	1768
Chester Festival	1772
Royal Philharmonic Society	1813
Norwich Festival	1824
Dublin University Choral Society	1837
Liverpool Philharmonic Society	1840
Cambridge University Musical Society	1843
Diocesan Choral Festival	1856
Handel Festival	1856
Hallé Orchestra, Manchester	1857
Leeds Festival	1858
Edinburgh University Musical Society	1866
Royal Choral Society	1872
Royal Amateur Orchestral Society	1872
Bristol Festival	1873
Crystal Palace Choir	1874
Bach Choir	1876
Highbury Philharmonic	1878
Peoples' Concert Society (populaire)	1878
Manchester Philharmonic Choral Society	1880
Handel Society	1882
Stock Exchange Orchestral and Choral Society (Bourse)	1882
Strolling Players' Orchestral Society (coméd. ambulants)	1882
Westminster Orchestral Society	1885
South Place Institute	1887
Mozart Society	1890
Scottish Orchestra	1891
Bradford Orchestra	1892
Cardiff Festival	1892
Queen's Hall Orchestra	1893
Bournemouth Municipal Orchestra	1893
English Ladies' Orchestral Society (dames)	1893
Church Orchestral Society (église)	1894
Sheffield Festival	1895
Alexandra Palace Choral and Orchestral Society	1895
Dulwich Philharmonic	1895
Feis Ceoil (Irish)	1897
Liverpool Church Choir Association (chœurs d'église)	1899
Crystal Palace Orchestral Society	1900
London Symphony Orchestra	1902
London Choral Society	1903
Leeds Municipal Orchestra	1903
Patron's Fund	1903
University of London Musical Society	1905
Hull Symphony Orchestra	1906
New Symphony Orchestra	1908
Beecham Orchestra	1909

Institutions savantes et littéraires.

Gresham Lectures (conférences)	1581
Royal Society of London	1660
Royal Dublin Society	1731
Honourable Society of Cymmrodorion	1751
British Museum	1753
Royal Society of Arts	1754
Royal Institution	1799
Gregorian Association	1870
London Church Choir Association (chœurs d'église)	1870
Musical Association	1874
Purcell Society	1876
Cremona Society	1886
Elizabethan Madrigal Society	1886
Plainsong and Mediaeval Music Society (plain-chant)	1887
Folk-Song Society	1898
International Musical Society (quartier général Leipzig)	1899
Irish Folk-Song Society	1904
Church Music Society	1906
Welsh Folk-Song Society	1908

Éducation. — L'éducation obligatoire existe depuis environ un siècle en France, en Allemagne, en Hollande, en Suisse, etc. Elle a commencé en Angleterre en 1870. Depuis cette date, chaque jeune Anglais doit être instruit jusqu'à l'âge de 15 ans, soit chez ses parents dans des cas déterminés, soit à une des écoles supérieures et indépendantes, soit à une école élémentaire. L'État donne actuellement environ un demi-milliard de francs par an pour l'instruction publique. Environ 10 millions d'élèves reçoivent maintenant celle-ci dans les écoles élémentaires de l'État. Depuis 1872 le chant y est obligatoire; l'on donne des

leçons de chant en classe de deux à cinq fois par semaine. Il y a 80 Écoles Normales pour l'enseignement des instituteurs, et la musique vocale et instrumentale y est également obligatoire pour tous. Ces dispositions, dans leur ensemble, exercent peu à peu une influence sérieuse sur le goût public. — Dans les écoles élémentaires, la lecture à vue, la dictée musicale et le chant choral sont les trois matières principales d'enseignement; et la notation dont on se sert dans 80 p. 100 des cours est celle appelée « Tonic Sol Fa ». La notation Tonic Sol Fa est basée sur le principe qu'a préconisé Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), et qui s'est développé depuis 1850 en France dans le système Galin-Paris-Chevé. Dans ce système la portée est provisoirement mise de côté, la suprématie du sentiment de la tonalité chez le chanteur est reconnue, et le symbole écrit qui représente un son n'est autre que le numéro du son dans l'échelle ordinaire en calculant de la tonique, quel que soit le diapason de celle-ci. Le système « Tonic Sol Fa » anglais fait un pas de plus. Il regarde le principe même de notes contiguës rangées en échelles, comme moins primordial que le principe des intervalles, et il préfère que les symboles écrits et chantés soient symboles d'intervalle, et non pas des symboles d'échelle. Le système anglais revient donc aux syllabes miguidoniennes Do, Re, Mi, Fa, etc. Cette invention est due, en 1812, à Sarah Ann Glover (1785-1867); elle fut perfectionnée en 1842 par John Curwen (1816-1880). On a emprunté la notation pour la mesure depuis lors à la notation d'Aimé Paris (1798-1866). Le « Tonic Sol Fa College » fut fondé en 1863. Pendant 30 ans il y eut une guerre à outrance dans toute l'Angleterre entre ce système et le système ordinaire de la portée; mais on admet maintenant d'une façon générale que le premier est le meilleur pour le chant élémentaire, et que le véritable étudiant en musique passe sans peine de cette méthode à l'emploi de la portée. Sir John Stainer (1840-1901), lui-même professeur de musique à l'Université d'Oxford, organiste de Saint-Paul's Cathedral », etc., a, d'une manière marquée, pris le parti de la tolérance et du sens commun dans cette affaire. Pour des raisons que la physiologie n'a pas encore expliquées, le sentiment de tonalité est un fait en musique, de même que la logique en est un pour le raisonnement, que la loi et l'ordre en sont d'autres pour l'État. L'Hindou a développé le système de la mélodie le plus élaboré et le plus remarquable du monde, mais il l'exerce dans les limites d'une seule tonalité données par une basse de bourdon perpétuelle. La musique d'église de l'école « polyphonique », quoique harmonisée, dépassait de très peu les limites d'une seule tonalité. La musique moderne instrumentale, de Mozart à Strauss, se base définitivement sur des rapports fondamentaux entre tonalités. Le système Tonic Sol Fa éduque l'esprit de l'enfant dans ce qui est essentiel, en le laissant libre de passer à volonté au système plus compliqué de la portée. En tous cas, le fait qu'au moins 8 millions d'enfants reçoivent constamment un enseignement conforme à cette méthode dans les écoles anglaises mérite de retenir l'attention.

L'enseignement musical dans les écoles supérieures, appelées en anglais « Secondary », est facultatif et d'une nature très variable. Environ 75 grandes écoles ont des chapelles, et l'organiste de la chapelle est l'instructeur en chef de musique dans chaque école. Dans les grandes « Public Schools », telles que Winchester (1387), Eton (1440), Shrewsbury (1551), Rugby (1567), et Harrow (1571), la musique s'est développée pendant les 40 dernières années comme une branche d'enseignement tout à fait importante. — Les Universités anciennes sont Oxford (1249), Cambridge (1257), Saint Andrews (1411), Glasgow (1450), Aberdeen (1404), Edinburgh (1582), Dublin (1591). Les Universités modernes sont Durham (1831), Londres (1836), Manchester (1850), Pays de Galles (1894), Birmingham (1900), Liverpool (1903), Leeds (1904), Sheffield (1905), Bristol (1909). Aucune de celles-ci ne donne l'enseignement musical direct; mais Oxford, Cambridge, Edinburgh, Dublin, Durham, Londres et Birmingham ont des chaires de musique (« Professorships ») pour conférences. Quelques-unes donnent les diplômes de Musicae Baccalaureus et Musicae Doctor, surtout Oxford et Cambridge. Le critérium à ces deux Universités est très rigoureux, et le cours ne dure pas moins de 7 années. On conserve dans les bibliothèques des Universités les partitions des compositions qui sont couronnées. L'« Union of Musical Graduates » (1893) est un corps coopératif, qui comprend tous ces diplômés et exerce une assez grande influence en bien des occasions; Président Sir Edward Elgar (1857-). Les Universités du continent ne donnent pas de diplômes musicaux.

Les institutions d'éducation spécialement consacrées à la musique sont indiquées dans le Tableau ci-dessus. Plus ces institutions touchent le côté artistique de la musique, plus chacune dérive son caractère du proviseur qui la dirige. — La « Royal Academy of Music » fut fondée en 1822. Dr. William Crotch (1775-1847) fut le « Principal » de 1822 jusqu'à 1832; Philip Cipriani Hambly Potter (1792-1871), de 1832 jusqu'à 1859; Charles Lucas (1808-1869), de 1859 jusqu'à 1866; Sir William Sterndale Bennett (1816-1875), de 1866 jusqu'à 1875; Sir George Alexander Macfarren (1813-1887), de 1875 jusqu'à 1887. Depuis cette date, Sir Alexander Mackenzie (1847-) a été « Principal », et Frederick Corder (1852-) a été « Curator » et professeur en chef pour la composition. La « Royal Academy » compte presque 100 professeurs, et 23 sous-professeurs pour aider ceux-ci, plus de 650 élèves, et 57 bourses. Elle a été le centre de l'enseignement musical pour les gens du métier pendant ces 90 dernières années, et dans ces 25 dernières années elle a augmenté de beaucoup son prestige, grâce à l'excellence de son enseignement. — La « National Training School of Music » à South Kensington fut fondée en 1873. Sir Arthur Sullivan (1842-1900) en fut le directeur de 1873 jusqu'à 1881; Sir John Stainer (1840-1901), en 1881 et en 1882. Cette école instruisait gratis 82 étudiants, grâce à des fonds de plusieurs cotisations, garanties de temps en temps pour de courtes périodes. En 1882 l'institution fut remplacée par le « Royal College of Music ». Celle-ci possède un fonds social récolté dans toute l'Angleterre et placé en titres permanents; l'intérêt de ce fonds a suffi pour établir un grand nombre de bourses, quelques-unes avec entretien de l'étudiant. En même temps on a ouvert l'enseignement à tout venant. Sir George Grove (1820-1900), ci-devant secrétaire du « Crystal Palace », avait fait preuve d'une activité extraordinaire en formulant le projet et en ramassant les fonds nécessaires; quoique lui-même ne fût pas musicien, il fut nommé directeur, ce qui n'était jamais arrivé en Angleterre jusqu'alors. Depuis 1894 Sir Hubert Parry (1848-) a été directeur, et Sir Charles Stanford (1852-) a été professeur en chef pour la composition. Le « Royal College » a environ 70 professeurs, environ

150 élèves, et 79 bourses. Il a concouru d'une façon brillante avec la « Royal Academy ». — L'enseignement donné à ces deux écoles est égal à celui que l'on peut recevoir dans n'importe quel conservatoire de l'Europe, et la méthode est la même qu'ailleurs. Il y a 3 trimestres dans l'année, chacun de 12 semaines. Le cours minimum est d'un an; le cours ordinaire est de 3 ans, mais il est souvent prolongé. Le prix des cours est de 320 francs par trimestre. Moyennant cette rétribution l'élève obtient : *a*) « Principal Study », en tout 12 heures; *b*) « Second Study, environ 12 heures; — *c*) plusieurs cours en classe; — *d*) plusieurs avantages personnels. Chaque école a un orchestre d'école, un cours dramatique, etc. — La « Corporation » (municipalité) de Londres fonda sa propre « Guildhall School of Music » en 1880. Le violiniste Thomas Henry Weist Hill (1828-1891) en fut « Principal » de 1880 à 1891 ; Sir Joseph Barnby (1838-1896), de 1891 à 1896; William Hayman Cummings, de 1896 à 1910. Depuis 1910 le proviseur est Landon Ronald (1873-). L'éducation y est plus populaire que dans les deux écoles déjà signalées. Elle compte plus de 2,000 élèves, dont les 9 dixièmes de jeunes filles, et 97 bourses. Aucune période n'est prescrite, et un élève peut prendre seulement quelques leçons. Le « Royal Manchester College of Music » fut fondé en 1893 et sert d'école pour l'Angleterre du Nord; son « Principal » est Adolf Brodsky (1851-). D'autres écoles ont été fondées dernièrement dans tout le pays, comme le montre le Tableau.

Examens et titres. — Comme conséquence de l'effervescence générale musicale, il s'est développé, voici environ 30 ans, une véritable fièvre pour les diplômes, non seulement parmi les musiciens de métier, mais aussi parmi les amateurs de musique. Quelques institutions d'éducation ont été obligées de s'accommoder au mouvement comme devoir à leurs élèves, d'autres par désir de soutenir la position de telle ou telle spécialité professionnelle, d'autres par profit seulement, à raison du revenu considérable que donnent les honoraires. De là, dans les 30 dernières années, le développement d'un vaste système d'examen, qui n'a point de parallèle dans aucun autre pays. Les institutions principales qui font des examens et donnent des diplômes, soit à leurs propres élèves, soit au public en général, sont : Royal Academy of Music (1822); Tonic Sol Fa College (1863); Royal College of Organists (1864); Trinity College, London (1872); Guildhall School of Music (1880); Royal College of Music (1882); Incorporated Society of Musicians (1882); Birmingham School of Music (1887); Associated Board (1889); Incorporated Staff-Sight-Singing College (1896). Ces dates sont celles de la fondation de chaque institution, mais le mouvement se marque surtout dans ces 30 dernières années. La plus importante parmi ces institutions est l' « Associated Board », un conseil d'administration institué en 1889 par la « Royal Academy » et le « Royal College », pour s'occuper conjointement du grand public, de façon analogue à ce qu'antérieurement avait entrepris celle-là seule. Ce « Board » examine au moins 30.000 aspirants par an, tant dans le Royaume-Uni que dans les colonies.

Quant aux titres honorifiques, les Universités qui donnent le doctorat après examen se réservent le droit de le donner *honoris causâ* à des musiciens distingués. En 1791 Oxford donna le doctorat à Franz Joseph Haydn (1732-1809), et ce dernier semble avoir tenu beaucoup à cette distinction. En 1892 Cambridge donna le doctorat à Camille Saint-Saens (1835-). Ceux qui laissent plus à désirer sont les doctorats donnés par l'archevêque de Canterbury (vestige du temps où le titulaire de ce siège était légat du pape) à des musiciens ordinaires sans examen et en s'appuyant sur des recommandations. Le titre le plus haut qu'un musicien anglais peut obtenir est celui de « Knighthood ». Le « Knight Bachelor », un degré plus haut qu' « Esquire » ou « Bachelor » (bas chevalier), mais n'appartenant à aucun ordre, est une particularité de l'Angleterre. Les titres de chevalerie pour la musique appartiennent presque universellement à cette classe. Le « Knighthood » (tout au contraire du « Baronetcy ») est personnel et ne peut pas passer aux héritiers. Voici une liste complète des titres de chevalerie donnés à des musiciens jusqu'à nos jours. Créés chevaliers par le « Lord Lieutenant of Ireland » : William Parsons (1746-1817) en 1795; John Andrew Stevenson (1761-1833), en 1803; George Thomas Smart (1776-1867), en 1811; Robert Prescott Stewart (1825-1894), en 1872. Créés chevaliers par le souverain : Henry Rowley Bishop (1786-1855), en 1842; Michael Costa (1810-1884), en 1869; Julius Benedict (1804-1885), en 1871; William Sterndale Bennett (1816-1875), en 1871; George Job Elvey (1816-1893), en 1871; John Goss (1800-1880), en 1872; Herbert Stanley Oakeley (1830-1903), en 1876; George Alexander Macfarren (1813-1887), en 1883; Arthur Seymour Sullivan (1842-1900), en 1883; George Grove (1820-1900), en 1883; Charles Hallé (1819-1895), en 1888; John Stainer (1840-1901), en 1888; Joseph Barnby (1838-1896), en 1892; Alexander Campbell Mackenzie (1847-), en 1895; John Frederick Bridge (1844-), en 1897; George Clement Martin (1844-), en 1897; Charles Hubert Hastings Parry (1848-), en 1898, depuis lors créé Baronet en 1902; Charles Villiers Stanford (1852-), en 1902; August Manns (1825-1907), en 1903; Edward William Elgar (1857-), en 1904; Charles Santley (1834-), en 1907; Francesco Paolo Tosti (1846-), en 1908; Francis J. Campbell (1832-), en 1909; Frederic Hymen Cowen (1852-), en 1911. Naturellement les prétentions ont été de façon multiple; mais les titres ont été accordés approximativement pour les causes suivantes : 9 pour la composition, 7 à des organistes, 6 à des personnages influents, 6 à des chefs d'orchestre, 2 à des chanteurs. Presque tous ces titres ont été accordés pendant les 50 dernières années.

Festivals et concours. — Les différents « Festivals » ont été signalés, dans l'ordre de leur institution, dans le « Tableau général », sous la rubrique « Institution de Concerts ». Un Festival anglais a été jusqu'à ces derniers temps une affaire mi-ecclésiastique. Un chœur d'église s'est adjoint un plus grand nombre de membres, ou bien plusieurs chœurs d'église se sont réunis, pour exécuter une série de concerts spéciaux, dont le produit soit affecté à quelque institution de charité locale. L'élément séculier s'est peu à peu introduit, surtout dans les 50 dernières années; mais le but charitable reste encore un principe directeur. Le « Sons of the Clergy Festival » (1655) n'est qu'une dénomination différente appliquée à une représentation donnée tous les ans par le chœur de Saint Paul's Cathedral, Londres, avec l'appui d'une charte royale ancienne. Tous les autres Festivals signalés dans le Tableau sont des festivals provinciaux, et pour la plupart triennaux dans chaque localité. Le plus important est le « Birmingham Festival » (1768); les détails de celui-ci peuvent être

pris comme typiques. Birmingham est dans le Warwickshire, juste au centre de l'Angleterre. Au commencement, les chanteurs venaient de chœurs d'église des deux comtés voisins, du Worcestershire et du Staffordshire; les chanteuses venaient de sociétés chorales du comté de Lancashire, à 160 kilomètres de distance; l'orchestre venait de Londres, également à 160 kilomètres. Pendant 60 ans les représentations se donnèrent dans une église, et on ne les transféra dans une salle de concert qu'en 1834. Maintenant le chœur est local, et spécialement entraîné pour ce seul objet; il n'y a qu'une partie de l'orchestre qui vienne de Londres; et le Festival entier est tout autant séculier que sacré. Les festivals de Leeds (1858) et Sheffield (1895) n'ont point de liaison avec l'église, et ont eu leur origine dans l'excellence des chanteurs du comté de Yorkshire. Les Festivals restent encore importants et ils ont un prestige indubitable, mais il est maintenant plus difficile qu'auparavant d'établir une balance satisfaisante; ils sont garantis par certaines individualités contre les pertes, mais les institutions charitables en reçoivent, à l'heure qu'il est, très peu. — Les « Eisteddfodau » annuels du Pays de Galles — le nom veut dire « séances des savants » — datent, selon des documents, du « Grand Eisteddfod » de Carmarthen en 1450, mais la tradition les fait remonter à bien des siècles avant cette date. Il consiste en un festival national, avec concours musicaux, surtout pour le chant, le chœur et le jeu de la harpe. — Les « Brass Band », concours des 75 dernières années dans le Lancashire et dans certains autres comtés du Nord, ont été déjà signalés. — En commençant en 1885 avec les efforts d'Augusta Mary Wakefield (1853-1910), plusieurs « Competition Festivals » ont pris naissance dans les comtés du Nord, surtout dans le Westmoreland et le Lancashire. Divers chœurs locaux, quelquefois au nombre de 50, s'assemblent en quelque centre; puis aux « Open Days » ils concourent pour des prix, en chantant des morceaux prescrits d'avance; les autres jours ils se réunissent pour exécuter de grandes œuvres qu'ils ont déjà étudiées séparément. En 1904, une Association fut fondée pour administrer et développer ce mouvement, et elle tient un Congrès annuel à Londres. Plusieurs « Competition Festivals » ont lieu maintenant en différents centres, mais le principal est celui de Morecambe, en Lancashire. Pas moins de 40,000 personnes concourent chaque année.

Institutions coopératives. — La société anglo-saxonne n'était pas d'une nature aussi barbare qu'on se l'imagine ordinairement; au contraire, elle était strictement organisée. Les corporations anglo-saxonnes appelées « Craft-Guilds » étaient analogues aux confraternités de l'Europe du Sud et ont existé de toute antiquité. Une relique de ces Craft-Guilds a été la « Musicians' Guild », qui en 1469 exerçait sa juridiction sur les affaires des musiciens de tous rangs et dans tout le pays. En 1604 la « Worshipful Company of Musicians » reçut une charte pour Londres, et a continué depuis lors jusqu'ici. Dans les douze dernières années, après un long sommeil, elle s'est réveillée avec une activité surprenante pour patronner la musique. En 1604 elle obtint le Cygne d'Apollon comme blason; au Cygne on pourrait maintenant joindre sur l'écusson le Phénix d'Osiris. L'« Incorporated Society of Musicians » (1882) fut inaugurée dans les provinces du Nord, par opposition aux actes du « Royal College », à cette époque-là tenus pour trop peu démocratiques. Bientôt Londres a fourni un quart des membres, et l'administration centrale, par suite, fut en 1892 transférée des provinces à Londres. Il y a 23 sections locales, qui comprennent toute l'étendue du Royaume-Uni. La Société tient un Congrès annuel en quelque grande ville. Les membres, des deux sexes, comprennent environ un cinquième de la profession entière. Ayant entrepris d'instituer des examens pour en tirer profit, elle s'est mise en lutte avec les chefs de la profession, et par suite elle manque de guides distingués; mais elle a en soi de grands pouvoirs potentiels comme exemple de la maxime : « Aide-toi toi-même. » — Le « Royal College of Organists » (1864) est une institution très importante, étant une fédération de tous les organistes du pays. Les organistes sont comme l'épine dorsale de la profession en Angleterre; ce qui montre encore une fois la grande influence qu'exercent les affaires d'église dans ce pays. — L'« Union of Musical Graduates » (1893) a été déjà signalée. — L'« Orchestral Association » (1893) est une espèce de « Trades Union », comprenant plus de 1,000 musiciens d'orchestre de Londres, et administrée d'une façon très prudente. — La « Society of British Composers » (1905) se charge de protéger les intérêts de ces compositeurs, de publier les listes de leurs œuvres, etc. La Société a plus de 200 membres, dont environ 70 sont des amateurs de musique qui donnent leur appui, et les autres sont les compositeurs eux-mêmes.

Institutions de bienfaisance. — La plus remarquable de celles-ci est la « Royal Society of Musicians » (1738). Elle obtient ses fonds à l'aide des dons de bienfaiteurs, et des cotisations de ses membres. Il faut que les membres soient musiciens de métier. Les premiers de ceux-ci furent Haendel, Boyce, Arne, etc. Haendel a laissé à l'institution, en 1759, un legs de 25,000 francs. Un seul « Handel Commemoration Festival » en 1784 lui a rapporté un bénéfice de 150,000 francs. Sa propriété en fonds social vaut en ce moment 2 millions et demi de francs. Elle dépense plus de 75,000 francs par an en secours à ses membres indigents. — La « Mendelssohn Scholarship » (1848), donnée pour le talent en composition, est un peu analogue au Grand Prix de Rome (1803), en France; mais la « Mendelssohn Scholarship » est sur une plus petite échelle, et il y a quelques différences entre les deux. La valeur de la bourse est pour cette institution de 2,500 francs par an, et la pension peut être de 4 ans; mais les fonds ne permettent que d'entretenir un seul lauréat à la fois, et dans les 66 dernières années il n'y en a eu que treize, ou un lauréat pour chaque période de 5 ans. La résidence à l'étranger peut être imposée au lauréat, mais ce n'est pas toujours le cas, ou bien pas toujours pour toute la durée de la pension. Les aspirants (entre les âges de 16 et 22 ans) choisissent eux-mêmes le texte ou le sujet de leurs œuvres et soumettent trois compositions; puis on leur fait subir un examen oral en la présence du comité directeur, et le comité fait son choix. Aucune composition n'est exécutée, et les partitions ne sont pas conservées, comme on le fait pour le Grand Prix de Rome. Les 13 lauréats jusqu'ici ont été les suivants : Arthur Seymour Sullivan (1842-1900), en 1856; Charles-Swinnerton Heap (1847-1900), en 1865; William Shakespeare (1849-), en 1871; Frederick Corder (1852-), en 1875; Maude Valérie White (1855-), en 1879; Eugène François Charles d'Albert (1864-), en 1881; Marie Wurm (1860-), en 1884; Sidney Peine Waddington (1869-), en 1891; Christopher Wil-

son (1876-), en 1895; Percy Hilder Miles (1878-), en 1899; George Dyson (1884-), en 1904; Eric William Gritton (1889-), en 1909; Joseph Alan Taffs (1892-), en 1912. La création récente d'un grand nombre de bourses d'une valeur considérable dans les écoles de musique a jeté un peu d'ombre sur la « Mendelssohn Scholarship », malgré son ancienne renommée.

Institutions savantes. — Sir Thomas Gresham (1519-1579), banquier et orfèvre riche de Londres, fonda par testament les « Gresham Lectures », en Théologie, Astronomie, Géométrie, Musique, Loi, Rhétorique et Médecine. Des conférences de musique, au nombre de 12 par an, ont été données pendant 333 ans et sont, à ce titre, intéressantes. Mais elles montrent avec quelle grande négligence la « City of London », jusqu'à ces 40 dernières années, a traité les questions musicales; car, quoique le salaire soit bien suffisant, il n'y a guère qu'un tiers des 48 « Gresham Professors » jusqu'à nos jours qui méritent le nom de musiciens, et il y a eu même quelques cas scandaleux de manque de capacité. Le premier « Gresham Professor » fut Dr. John Bull (1562-1628). Le professeur depuis 1890 a été Sir Frederick Bridge (1844-). — La « Musical Association » (1874) est la seule société savante en Angleterre qui soit exclusivement consacrée à la musique. Elle fut fondée par Sir John Stainer (1840-1901), organiste de Saint Paul's Cathedral. Elle donne 8 séances par an à Londres. A chaque séance l'on donne une conférence suivie d'une discussion. A la fin de chaque année on imprime les conférences et les discussions *in extenso* dans un volume de « Proceedings ». La moitié des sujets sont historiques, et l'autre moitié s'occupe des affaires en cours. On exécute à l'occasion de la musique. Les présidents ont été : Sir Frederick Arthur Gore Ouseley, Bart. (1825-1889), en 1874; Sir John Stainer (1840-1901), en 1889; Sir Hubert Parry, Bart (1848-), en 1901; Dr. W. H. Cummings (1831-), en 1909. La « Musical Association » fut la première institution de ce genre fondée en Europe. Cependant les mêmes fonctions qu'elle a exercées pour l'Angleterre depuis 1874 ont été exercées depuis 1899 pour un grand nombre de pays par la Société Internationale de musique (quartier général Leipzig). Par conséquent, afin d'éviter des démarches rivales, on a considéré les conférences de la « Musical Association » comme représentant celles de la Société Internationale de musique à Londres, et l'on a réglé les affaires des deux sociétés en conformité de ce principe. A d'autres égards, et en ce qui concerne les publications, les deux organisations demeurent distinctes. — La « Folk Lore Society » fut fondée en 1874; son objet est de réunir en archives les coutumes traditionnelles, ainsi que des contes, des textes de ballades, etc. Elle a déjà publié environ 70 volumes. En 1898 se fonda la « Folk Song Society », dont le rôle était analogue à l'égard des mélodies traditionnelles; l'on y utilise parfois le phonographe. Dans ces deux domaines, des individus avaient déjà travaillé beaucoup et avec des résultats abondants. La « Folk Song Society » a commencé sans définition géographique. Depuis lors, une Société irlandaise a été inaugurée en 1904, et une Société galloise en 1908. De ce fait la « Folk Song Society » a été obligée de limiter sa sphère d'activité à l'Angleterre et à l'Écosse. Cette société publie soit un volume, soit deux volumes par an. Les mélodies anglaises n'ont pas la saveur romantique des mélodies celtiques et cymriques. Les mélodies irlandaises sont les plus belles de toutes.

La profession. — Il y a environ 10,000 musiciens de métier dans le Royaume-Uni, dont 3,000 sont organistes. La moitié de ce nombre réside à Londres; de ceux-ci environ 1,500 sont chanteurs, 1,500 jouent du piano ou de l'orgue, et 2,000 jouent des autres instruments ou occupent des emplois divers. Les organistes d'Angleterre ont une grande habileté, soit pour le concert, soit pour le service d'église.

Le public. — Quant au nombre de ceux qui assistent aux concerts et à d'autres divertissements musicaux, les circonstances qui existent à Londres méritent une mention spéciale. La population de Londres est de 7 millions un quart, et les habitations sont répandues sur une surface de 1,400 kilomètres carrés. Mais, pour remplir ses fonctions professionnelles, le septième de cette population, soit un million de personnes, s'enfonce en foule chaque jour dans la Cité, qui n'a qu'une superficie d'un kilomètre carré et demi. En nombre toujours croissant, ces travailleurs restent à la fin de chaque journée pour chercher quelque amusement dans le quartier voisin du West End, avant de rentrer chez eux, et un nombre toujours plus grand désire que cet amusement soit musical. Il résulte de ces faits que le public musical de Londres est devenu en réalité inépuisable, si l'on s'accommode seulement au goût dominant, et cette situation devient chaque année de plus en plus évidente aux entrepreneurs. Par exemple, il ne faut que 4 sur 1000 des habitants de Londres pour remplir le « Queen's Hall », la plus grande salle de concert du West End. Dans d'autres grandes villes, telles que Glasgow, Liverpool, Manchester, on peut quelque peu s'attendre à ce que de pareilles circonstances se réalisent à l'avenir; mais on n'y retrouve nullement ce phénomène d'un million de personnes concentrées pendant la journée dans un sept-centième de l'espace habituel, puis se répandant le soir au dehors. Cette systole et cette diastole extraordinaires sont uniques sur une telle échelle parmi les cités du monde. — Quant à l'état du goût musical dans le public, les généralisations suivantes peuvent être prises comme approximativement justes. Ce goût est : *a*) pour la musique d'église, rétrograde; *b*) pour la musique de chambre, stationnaire, mais bon; *c*) pour l'opéra, quelque peu progressif; *d*) pour la musique chorale, progressif; *e*) pour la musique militaire, très progressif; *f*) pour la musique d'orchestre, énormément progressif.

Journalisme et littérature. — Il n'y a rien d'exagéré à dire que dans le même cas où un journal quotidien anglais d'il y a 50 ans consacrait 6 lignes à la musique, il consacre maintenant très souvent la valeur de 4 à 6 pages de cette encyclopédie. Il en est ainsi dans le journal très prospère *le Daily Telegraph* (1855). Le *Times* (1785) a sans nul doute, dans les 10 dernières années, multiplié par 10 l'espace accordé à la musique, et dans l'année maintenant écoulée il a commencé à consacrer à des sujets de ce genre un de ses trois articles de fond quotidiens. Il y avait à Londres, voici 50 ans, tout au plus deux ou trois journalistes dévoués exclusivement à la critique musicale, il y en a maintenant environ 70. Certains journaux, dans des villes de province telles que Birmingham, Manchester, Leeds, Glasgow, consacrent des colonnes entières à des sujets musicaux, et le travail pour un journal de ce genre occupe tout le temps d'un critique musical. Par contre, cet épanouissement de matière va au delà des capacités d'un sujet esthétique tel que la musique. Le critique

musical d'il y a 50 ans n'avait que quelques lignes à sa disposition, et nécessairement il était fort et concis. Maintenant il est entraîné à un verbiage excessif afin de remplir l'espace voulu. En outre, il y a eu dernièrement dans quelques quartiers une disposition à remplacer les journalistes de Fleet Street par des jeunes gens sortant des Universités, d'Oxford et de Cambridge. L'avantage est douteux. Ceux-ci ont souvent reçu une éducation générale supérieure, mais c'est le grand monde extérieur, et non pas la vie d'Université, qui est la nourrice d'un sentiment esthétique sain. En effet, les écrits les plus brillants, en distinguant ce terme de la simple préciosité, viennent encore de l' « Institut des Journalistes ». — Il n'y a que deux histoires générales de la musique anglaise, écrites en anglais, l'une par Henry Davey (1853-), publiée en 1895, et l'autre par Ernest Walker (1870-), publiée en 1907. Ce sont des ouvrages habiles, surtout celle de Davey; mais ils traitent très brièvement de la période dont il s'agit ici, et on n'en a pas fait usage dans la préparation de cette étude. Un *Dictionary of British musical Biography*, par James Duff Brown (1862-) et Stephen Samuel Stratton (1840-1906), a été publié en 1897; il est le seul ouvrage de ce genre et est d'un intérêt inestimable; mais, n'ayant pas été tenu à jour depuis 17 ans, il est maintenant suranné. — Il existe un très grand nombre de livres habilement écrits par des auteurs anglais sur la musique en général; mais, comme ils ne concernent pas spécialement l'étude actuelle, je n'en donnerai pas ici la bibliographie. Il faut faire une exception pour *Grove's Dictionary of music and musicians*, ouvrage superbe, à disposition pour être consulté sur toute espèce de sujets, et indispensable pour n'importe quel musicien littéraire que ce soit. George Grove (1820-1900) a fait paraître l'ouvrage original en 4 volumes, avec environ 120 collaborateurs, durant la période 1878-1884. John Alexander Fuller Maitland (1856-) a publié un volume supplémentaire (*Appendix*) en 1889. Mme Edmund Wodehouse a fait paraître une table alphabétique étendue et très utile en 1901. L'ouvrage a été tenu à jour (en 5 volumes) par J. A. Fuller Maitland dans la période 1904-1910. Mais cette nouvelle édition n'a pas encore de table alphabétique. — Il existe environ 70 bibliothèques musicales de quelque renommée dans le Royaume-Uni. Depuis 1842 la loi exige qu'un exemplaire de tous les livres publiés dans l'empire, ainsi que de toute la musique, soit envoyé : *a*) au Musée Britannique; *b*) à la « Bodleian Library », Oxford; *c*) à la Bibliothèque de l'Université, Cambridge; *d*) à l' « Advocates' Library », Edinburgh; et *e*) à Trinity College, Dublin. De beaucoup la plus belle collection de musique et de livres musicaux, anciens et modernes, est celle du Musée Britannique, dont un savant bien connu, William Barclay Squire (1855-), a actuellement la garde.

Les publications périodiques spécialement consacrées à la musique sont assez nombreuses. — Les publications suivantes ont paru et puis ont cessé d'exister : *Musical Magazine and Review* (trimestriel), 1818-1829; *Harmonicon* (mensuel), 1823-1833; *Musical World* (hebdomadaire), 1832-1891; *Musical Magazine* (m.), 1835-1836; *Musical Examiner* (h.), 1842-1844; *Dramatic and Musical Review* (h.), 1842-1852; *Choir* (h.), 1863-1878; *Orchestra* (h.), 1863-1887; *Concordia* (h.), 1875-1876; *Lute* (m.), 1883-1899; *Magazine of Music* (m.), 1884-1897; *Manchester Musical Review* (t.), 1885-1888; *Yorkshire Musician* (m.), 1887-1889; *Meister* (t.), 1888-1895; *Violin-Magazine* (m.), 1890-1894; *New Musical* Review (t.), 1893-1896; *Musician* (h.), 1897; *Chord* (t.), 1899-1900; *Musical Gazette* (m.), 1899-1902; *Irish Musical Review* (m.), 1902-1903; *Musical Antiquary* (t.), 1909-1913. Parmi ceux-ci le *Musical World* était de beaucoup le plus important, et durant une carrière de 59 ans (1832-97), il a joui d'une assez grande influence comme journal hebdomadaire. Pour avoir du succès en Angleterre, il faut qu'une publication périodique musicale se rattache à une maison commerciale puissante, ou représente spécialement une classe très étendue de la profession musicale. Dernièrement le *Musical World* n'a fait ni l'un ni l'autre, et il est tombé. — Les publications suivantes continuent encore: *Musical Times* (mensuel), fondé en 1844; *Musical Herald* (m.), 1853; *Musical Standard* (hebdomadaire), 1862; *Musical Record* (m.), 1871; *Music Trades Review* (m.), 1877; *Musical Opinion* (m.), 1877; *British Bands man* (m.), 1887; *Journal of Incorporated Society of Musicians* (m.), 1887; *Strad* (m.), 1890; *Musical News* (h.), 1891; *Violin Times* (m.), 1893; *Orchestral Times* (m.), 1893; *Organist and Choirmaster* (m.), 1894; *Journal of International Musical Society* (m., polyglotte), 1899; *Magazine of ditto* (t., polyglotte), 1899; *Music Student* (m.), 1908. Parmi ceux-ci, le *Musical Times* (mensuel, fondé en 1844) prend la première place; il s'est rattaché pendant toute cette période de 70 ans à la Maison Novello. Le *Musical News* (hebdomadaire, fondé en 1891) est particulièrement destiné au monde organiste; il est la propriété d'un syndicat et a pris la place du *Musical World*.

Conclusion. — Le développement de la musique en Angleterre depuis 50 ans, et surtout dans ces 25 dernières années, a été extraordinaire. Suivant toute apparence, l'Angleterre a pris de la Russie le flambeau du progrès musical. Si même, dans la sphère créatrice, les 25 dernières années ne semblent avoir produit aucun talent très original, elles ont montré en tous cas une grande augmentation de l'habileté technique de toute espèce, et une fécondité surprenante. L'éducation du goût public a passé au delà de tout calcul. Enfin, cet état des choses a été, beaucoup plus qu'on ne le suppose ordinairement, le résultat des lignes préalables d'effort continu mentionnées dans cet article. Au point de vue de son propre développement musical, l'Angleterre a sans doute perdu beaucoup à cause de son isolement; mais, pour la même raison, elle a été très insuffisamment comprise par le monde musical général de l'Europe.

Table alphabétique. — On pourra consulter aux pages indiquées ci-dessous les différents sujets dont il s'agit dans cet article :

CHARLES MACLEAN, 1914.